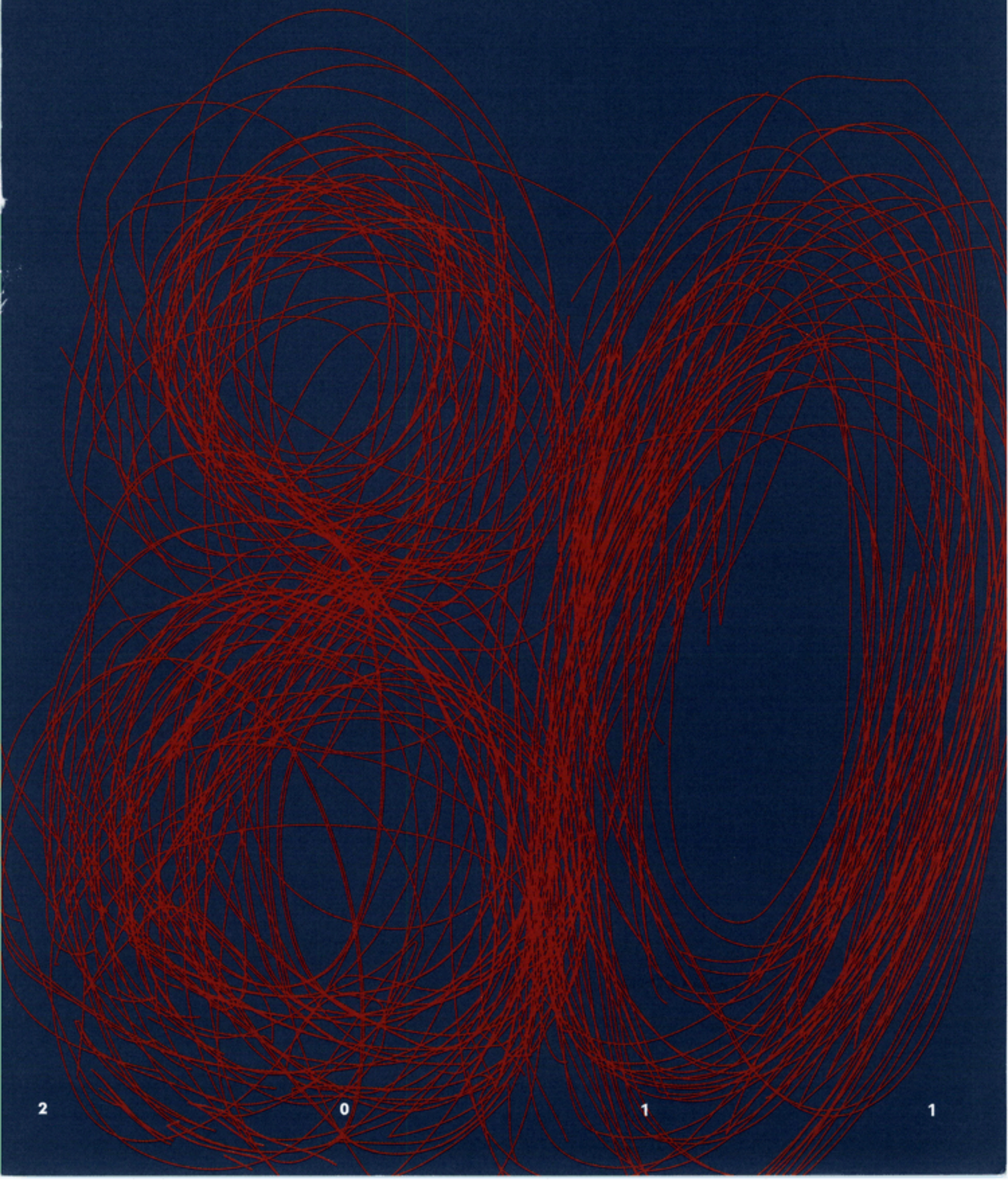
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 1

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

РЕН

ЧЕСТНЫЕ НОВОСТИ

НОВОСТИ 24

23:30

ИТОГОВЫЙ ВЫПУСК

www.ren-tv.com

Свидетельство о регистрации СМИ.
Эл №ФС 77-27929 от 24 апреля 2007 г. Реклама.

5
WWW.5-TV.RU
11.00
по воскресеньям
АВТОРСКАЯ ПРОГРАММА
АЛИНЫ КАБАЕВОЙ
Шаги
К УСПЕХУ
Лицензия на осуществление телевизионного вещания. Серия ТВ 10570 от 09 октября 2006 года. Реклама

Этот номер — необычный. В нем нет привычных рубрик и привычного — статейного — формата. Журнал отмечает восьмидесятилетие своего существования, и мы воспользовались юбилеем как естественным поводом не только для поучительных воспоминаний, но и для актуального разговора о сегодняшней российской критике. Ее проблемы, главные направления, перспективные тенденции, новейшие задачи и функции, тупики, кризисные явления — об этом ведут разговор ведущие отечественные критики. А также американские коллеги, в течение многих лет изучающие наш кинематограф и его отражение в советской, позже — российской критике.

Какой юбилей без поздравлений?! Мы обратились к известным и уважаемым деятелям культуры, нашим авторам и героям — режиссерам, актерам, операторам, писателям и драматургам, коллегам-критикам с предложением нас поздравить. Нескромность просьбы слегка уравновесила свобода, на которой мы настаивали: поздравления могли стать чем угодно — мини-сценарием или пьесой, анекдотом или басней, критическим эссе или мемуаром. И главное, мы не ждали от авторов похвал, не просили признаваться в безоговорочной любви к журналу, а напротив, рекомендовали высказать нелицеприятные суждения, замечания и претензии. В результате получили очень любопытную подборку материалов: разбитые на четыре подачи и составившие рубрику «Люблю/не люблю «ИК», они представили и выразительный портрет журнала, и наброски к автопортретам или автобиографиям пятидесяти семи (!) российских художников. Мы искренне им благодарны: и тем, кто прислал несколько строчек, и тем, кто написал несколько страниц...

Завершает номер традиционная рубрика «Чтение», где мы публикуем пьесу нашего постоянного автора, одного из победителей конкурса «Личное дело» Ярославы Пулинович.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №4/2011

5
От главного редактора

ЛЮБЛЮ/НЕ ЛЮБЛЮ «ИК»

9
ВАДИМ АБДРАШИТОВ, СИТОРА АЛИЕВА, ЮРИЙ АРАБОВ, БАКУР БАКУРАДЗЕ, РОМАН БАЛАЯН, ГАРРИ БАРДИН, ЮРИЙ БОГОМОЛОВ, АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ, АРТЕМ ВАСИЛЬЕВ, АЛЕКСАНДР ГЕЛЬМАН, АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН, АЛЕКСАНДР ГОНОРОВСКИЙ, ЕЛЕНА ГРЕМИНА, АЛЛА ДЕМИДОВА, АНТОН ДОЛИН, ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ, ТАТЬЯНА ДРУБИЧ

КРИТИКА КРИТИКИ

23
З.АБДУЛЛАЕВА, О.ЗИНЦОВ, А.МЕДВЕДЕВ, К.РОЖДЕСТВЕНСКАЯ
Запросы и ответ
Беседу ведет Даниил Дондурей

ЛЮБЛЮ/НЕ ЛЮБЛЮ «ИК»

37
АНДРЕЙ ЗВЯГИНЦЕВ, АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ, НИНА ИГНАТЬЕВА, АЛЕКСАНДР КАБАКОВ, НАУМ КЛЕЙМАН, ВИКТОР КОСАКОВСКИЙ, МАКСИМ КУРОЧКИН, СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА, ОЛЕГ ЛУКИЧЕВ, ДМИТРИЙ МАМУЛИЯ, ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ, ВИКТОР МАТИЗЕН, АННА МЕЛИКЯН, АЛЕКСЕЙ МИЗГИРЕВ, АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ, ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ

КРИТИКА КРИТИКИ

47
Российское киноведение: взгляд со стороны

48
ВЛАДИМИР ПАДУНОВ
Как мы открывали российское кино

52
ВИДА ДЖОНСОН
Без «перекрестного опыления»
Взгляд на российскую и западную кинокритику сквозь призму творчества Тарковского

54
НЭНСИ КОНДИ
К вопросу о «региональном сырье»

55
РИМГАЙЛА САЛИС
Киноведение в кризисе?

56
АЛЕКСАНДР ПРОХОРОВ
Публичная сфера: киноведение в пространстве дискуссии

ЛЮБЛЮ/НЕ ЛЮБЛЮ «ИК»

61
КИРА МУРАТОВА, ЮРИЙ НОРШТЕЙН, ЛЮДМИЛА ПЕТРУШЕВСКАЯ, АЛЕКСЕЙ ПОПОГРЕБСКИЙ, АНАТОЛИЙ ПРОХОРОВ, МАРИНА РАЗБЕЖКИНА, АЛЕКСАНДР РАСТОРГУЕВ, АЛЕКСАНДР РОДИОНОВ, ЛЕВ РУБИНШТЕЙН, НАТАЛИЯ РЯЗАНЦЕВА, КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ, ВАСИЛИЙ СИГАРЕВ, АНДРЕЙ СМИРНОВ, СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

ФАКСИМИЛЕ

72
Главная тема — современность
Из архива «ИК»

КРИТИКА КРИТИКИ

87
Версия 2.0
Кинокритика в интернет-пространстве

ЛЮБЛЮ/НЕ ЛЮБЛЮ «ИК»

99
АНДРЕЙ СТЕМПКОВСКИЙ, МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ, МАЙЯ ТУРОВСКАЯ, ПАВЕЛ ФИНН, ЧУЛПАН ХАМАТОВА, БОРИС ХЛЕБНИКОВ, НИКОЛАЙ ХОМЕРИКИ, АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ, ИЛЬЯ ХРЖАНОВСКИЙ, ПАВЕЛ ЧУХРАЙ

МЕМУАРЫ

107
АРМЕН МЕДВЕДЕВ:
«Журнал не давал советскому кино расслабиться»

113
НИНА ЗАРХИ — ТАТЬЯНА ИЕНСЕН — ЛЕВ КАРАХАН
Давайте откровенно
Беседу ведут Елена Паисова и Анастасия Дементьева

124
ЕЛЕНА СТИШОВА
Подстава
Об искренности в критике

133
РАХМАН БАДАЛОВ
Что нам «Искусство кино»?

138
СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ
Искус кино

142
ВЯЧЕСЛАВ ШМЫРОВ
Роман с гласностью

ЧТЕНИЕ

149
ЯРОСЛАВА ПУЛИНОВИЧ
Он пропал без вести
Пьеса в одном действии

SUMMARY

174

ПРОЛЕТАРСКОЕ
КИНО

ИСКУССТВО
КИНО

Искусство
КИНО

искусство
КИНО

ИСКУССТВО
КИНО

ИСКУССТВО
КИНО

ИСКУССТВО
КИНО

Советское
кино

ИСКУССТВО
КИНО

Искусство
КИНО

ИСКУССТВО КИНО

Я прекрасно понимаю, что нынешнее время не очень заинтересовано в таком издании, как «Искусство кино». Сегодня востребованы журналы более развлекательные, шикарные по дизайну, хотя и публикующие вполне животрепещущие для интеллигенции (можно назвать таких читателей интеллектуалами) материалы. Или, наоборот, сугубо академические.

Делать журнал, который занимается проблемами актуальной культуры — а название и содержание «Искусства кино» не противоречат таким амбициям, — почти невозможно. Подобный тип издания отторгает множество обстоятельств: информационная перегруженность — «переогромленность», как сказал бы Мандельштам, отсутствие солидарности в кинематографическом сообществе, минимальная государственная поддержка, катастрофическое истончение культурного слоя нынешних кинозрителей, а значит, читателей. И, конечно, несмотря на открытые границы, закупоренность творческой атмосферы, гражданская апатия, идейная пустота. Все это — внятные побуждения к тому, что журнал должен был погибнуть. Но я вместе с коллегами по редакции и нашими авторами уверен: искусства кино и вообще культуры не существует без осмысления. Мы убеждены, что интерпретация есть непременная составляющая его (и ее) артефактов, а не кисло-сладкий соус, не часть пиара или рекламы, без которых можно обойтись. У нас ведь очень неоднозначная как художественная, так и вся остальная жизнь.

Конечно, неприятно слышать в большинстве случаев неправдивое признание авторов, в том числе и знаменитых: «критику на свой фильм никогда не читаю». Им кажется, что это свидетельство собственной силы, автономии и цехового шика. Но они забывают или не знают мудрого постулата современной эстетики — искусство появляется в тот момент, когда уже есть теория, его описывающая. Критик ведь не просто насмотренный зритель, но глашатай главного селекционера истории культуры — Времени.

Думаю, что если место, пусть небольшое, которое занимает журнал и в профессиональном, и в общественном сознании, по каким-то причинам зачистить, то российскому кинематографу и российской образованной публике будет нанесен большой ущерб.

Мы создаем журнал, несмотря на травмы от высокомерного или равнодушного отношения не к нам, конечно, а к таким сферам наших занятий, как искусство, культура, включая массовую — она тоже является предметом исследований. Как и российское общество.

Честно говоря, мы делаем журнал для себя: именно так понимаем свою профессиональную и персональную ответственность, которую с нами разделяют четыре тысячи читателей каждого номера бумажной версии и почти девяносто тысяч ежемесячных пользователей интернет-версии.

В каком-то смысле сколько нас читают, не так уж важно. Ответственность ведь не определяется рыночными показателями и от них не зависит. Эта работа — всегда выбор. Позиции, приоритетов, способов исследования,

стилистики да и самого контекста. А следовательно, и аудитории. Безусловно, это еще и выбор разного рода последствий.

Я уверен в необходимости включать в публикации нашего журнала исторические, социальные, философские, а не только кинематографические сюжеты. Междисциплинарный подход к кино, его политике, экономике, зрителям, к телевидению, а также материалы, посвященные актуальным проблемам в других видах искусства, общие вопросы культуры, профессиональный опыт, интервью, сценарии и, главное, анализ конкретного фильма — вот опоры, за которые мы держимся.

Журнал «Искусство кино» — это не только изданные за 80 лет около восьмисот книжек с тематическими номерами, специальными выпусками, со сквозными мотивами, но и участие в повседневной киножизни: в ее акциях и затишье, бурях и натиске.

Издание такого журнала требует колоссальных внеэкономических усилий в первую очередь потому, что он не создается только силами редакции. Я признателен всем авторам, которые работают в «Искусстве кино» вместе с нами и разделяют наши убеждения, — тем, кто пишет для нас через номер, и тем, кто появляется раз в несколько лет. Я благодарен и нашим спонсорам (все они — не кинематографисты), друзьям, благожелателям.

Наш бюджет устроен таким образом, что мы уже два десятилетия по-настоящему независимы. Этой свободой невероятно гордимся и уверены, что она служит на пользу не только журналу, но и российскому кино.

Даниил Дондурей

Редакция журнала «Искусство кино».
1994 год

ЛЮБЛЮ/НЕ ЛЮБЛЮ «ИК»

ВАДИМ АБДРАШИТОВ

«ИК» — единственный журнал, осмысляющий современные процессы не только в кино, но и во всей культуре. А процессы эти очень сложны. Недоумки не могут, значит, не хотят их понимать. Те, кто может понять и видит, что происходит в отечественной культуре, не хотят об этом думать вслух, потому что придется говорить об ответственности государства и власти, вернее, их безответственности. Если бы это было возможно, журнал надо было бы распространять чуть ли не в обязательном порядке, доводя его до каждого чиновника или правителя при культуре. Да и на самом верху полезно было бы почитать о том, что с нами происходит и что ждет впереди.

Такого серьезного и глубокого исследования о сегодняшнем гламуре не было нигде, кроме как в «ИК».

Масштабным оказалось описание современного телевидения, с тревогой предупреждающее об опасности нашего духовного одичания. И об опасности всех этих игр-голосований, кто важнее для России — Невский или Сталин. Эта тревога, конечно, раздражает «историков» из современной обслуги власти.

Журналу трудно жить. Тем более, в нашем сообществе, где «ИК» — единственный орган, заменяющий собой весь организм общественной жизни в кино.

Лучшие статьи и исследования — это попытки описания того, что, казалось бы, понять невозможно — современного отечественного кинематографа. В отличие от массы других изданий, ради удобства власти утверждающих «всеобщую прекрасность».

В журнале — настоящие подвижники. Они озабочены сегодняшним положением дел. И они сами начинают работать, например устраивают конкурсы сценариев, сразу попадая в центр проблемы. Они переживают за наше общее дело — кино. Пожелаем им здоровья, мужества и долголетия!

СИТОРА АЛИЕВА

С 1977 года до сегодняшнего момента моя жизнь с журналом неразрывна. Тогда я только его читала. За это время рухнула страна, сменились эпохи, приоритеты и мужья. В 1982 году я поступила во ВГИК к Евгению Даниловичу Суркову, который долгие годы возглавлял журнал, в 1993 я пришла на работу в редакцию к Даниилу Борисовичу Дондурею.

Журнал — это не только тексты, это люди. Умные, талантливые, надежные… Именно они изменили мою жизнь «любопытного туриста». Ненавязчиво и элегантно. Все самое по-настоящему ценное, что есть у меня сейчас, зародилось там и тогда.

Спасибо! Не сдавайтесь! Процветайте!

ЮРИЙ АРАБОВ

Говорят, что в сегодняшнем мировом изобразительном искусстве политику определяют около сотни критиков. Не знаю, сколько именно критиков определяют развитие мирового кинематографа, но уверен, что часть из них работает в журнале «Искусство кино». И горе тому художнику, который не потрафит хотя бы одному из этой сотни. Сколько бы создатели фильмов ни ругали сегодняшнюю критику, следует признать, что она всегда права — даже тогда, когда глубоко ошибается. Создателей ведь тоже можно понять: они люди нервные и замученные комплексом величия, поэтому особенно нуждаются в сервильности и обслуге. Что ж, среди наших киноведов много и таких. Однако мне кажется, что сервильность, слава богу, не главное качество людей, пишущих статьи для вашего журнала. А вот коллективное бессознательное — другое дело. У него есть неприятные черты, например, имена людей, которых всегда следует хвалить, и имена тех, которые всегда не ко двору. Например, сколько бы ни сжег в печи трупов режиссер Алексей Балабанов, его новый фильм будет всегда итоговый. И сколько бы другой режиссер ни снял боев с немецко-фашистскими захватчиками, он почти всегда будет неприемлем со всех точек зрения. Однако в «сухом остатке» получается парадокс — в нашем узком кинематографическом мире все прекрасно знают истинную цену друг другу. Странное дело: мы и пристрастны, и несправедливы, и даже подлы, но в итоге точно знаем, кто есть ху, знаем объективно и нелицеприятно. И здесь, конечно, главная заслуга критики.

Автору этих строк повезло: в перестройку вместе с режиссером Александром Сокуровым он ощутил плечо многих киноведов, оседлал с помощью их волну успеха, не пошел ко дну, как многие другие, и кое-как держится на плаву и сейчас, опираясь на спасательный круг журнала «Искусство кино» да на Божий промысел. Я благодарен всем тем людям, кто поддерживал нас в прошлом, и благодарен тем, кто не плюет в спину в наши дни, когда мы часто работаем раздельно.

Про «наши дни» следует сказать особо. Мы все не только «ленивы и нелюбопытны», но и жутко неблагодарны, точнее, не можем сказать друг другу что-нибудь вроде: «Старик, ты сделал неплохую штуку. Умри, Денис, а лучше не снимешь!..» Мы вечно недовольны «положением дел в отечественном кино». И этим нашим недовольством умело пользуются люди, для которых кино — дойная корова, не более того. «Реформа», которая идет с 2008 года, из этой серии и опирается, кстати, кроме всего прочего, на вечное недовольство наших критических аналитиков. Обычно ссылаются на распыл государственных средств в нулевые годы — столько-то фильмов не снято, столько-то вообще не увидели экрана и т.д. Однако забывается другое — количество престижных международных призов, которые получили наши фильмы в эти самые нулевые. Тут и два «Оскара» за мультипликации Александра Петрова, несколько венецианских «львов» (фильмы Звягинцева, Германа-младшего, Михалкова), Каннская премия у того же Звягинцева, ФИПРЕССИ у Сокурова в Канне и у Анны Меликян в Берлине, и куча прочих международных наград. За эти годы сформировалось целое поколение «новой режиссуры»: Андрей Звягинцев, Кирилл Серебренников, Борис Хлебников, Алексей Попогребский, Валерия Гай Германика, Илья Хржановский, Иван Вырыпаев и другие — всего по моим подсчетам около двадцати человек. Пришли новые сценаристы: Дмитрий Родимин, Дмитрий Соболев, Александр Родионов, Александр Гоноровский. Я был членом жюри Венецианского фестиваля три года назад, как раз накануне славной «реформы», и вручал Алексею Герману-младшему приз за «Бумажного солдата». Тогда же понял — русское кино одно из самых сильных в Европе. Но разве об этом кому-нибудь скажешь, особенно на родине? Замашут руками, заплюют: «Вы что?!. Вот советское кино было, это да!.. А сейчас...»

А сейчас, по моему мнению, журналу «Искусство кино» не хватает осознанно радикальной художественной позиции. Нужно твердо отдавать себе отчет в том, что происходит в наши дни.

А происходит следующее. «Группа товарищей», как писала когда-то советская пресса, промывает мозги премьер-министру страны, на котором впервые (со времен Сталина) замкнулось все кинопроизводство. «Замыкание» это произошло за нашими спинами, тайно, келейно, приватно, без общественного обсуж-

дения и дискуссий. Цель — оседлание денежных потоков. Средства — направление этих потоков в «нужное» русло, которое легче, чем прежде, контролируется государством. Но создатели этой «мудрой» модели не просчитали одного — контролировать все будет лично В.В.Путин, не абстрактное государство, а человек умный, матерый и, что называется, «конкретный». Грядет час Х — отчет перед премьером в том, куда же и на что пошли за три года отпущенные средства.

На этот вопрос можно ответить междометием «гм!..» Покуда мы, несчастные артхаусники, сидели в своих землянках, там, наверху, уже должны были быть сняты грандиозные картины, на которые повалит отечественный зритель. Но сняты были лишь «рентабельные» фильмы типа «Любовь-морковь» и «Гитлер капут!», которые грандиозными, при всей нашей фантазии, никак не назовешь. Правда, вылетали в это же время всякие недобитые «Овсянки» и «Как я провел этим летом», но это было, скорее, исключением, нежели правилом.

Что делать? Решили напустить дыма. Сказать на совете по кинематографу, что у нас нет сценаристов и мало киношкол. И то, и другое является неправдой. Киношкол у нас 51, в это число, кстати, не входят ВГИК и Высшие курсы. Работают эти киношколы уже несколько лет и «нужной коммерческой отдачи» не приносят. Что же касается сценаристов, то трудно доказывать, что ты — не верблюд. Я и не буду. Скажу лишь следующее: речь, конечно же, идет о перенесении телевизионного формата картин на большой экран. Только за этой моделью «мыльных опер» «для всех», этакого индийского коммерческого кино на русский лад видится какое-то финансовое будущее. С международными призами за такое кино нам, естественно, придется распрощаться. На фестивали, даже второстепенные, нас приглашать не будут. И ладно. Что нам ваши фестивали? У нас коммерция не вытанцовывается!

Но вздыхающие об отсутствии сценаристов не знают про то, что сегодняшние коммерческие ТВ-сериалы пишут вгиковцы, выпускники сценарного факультета. Смотрят их, правда, «не все», а в основном домохозяйки среднего и старшего возраста без высшего образования. Я сам, кстати, читаю в институте курс американской драматургии, адаптированный, правда, к отечественным традициям. Поскольку считаю, что моя главная цель как педагога — вооружить выпускников современной технологией и ремеслом. А художниками их сделает или жизнь, или никто.

К чему я клоню? К тому самому радикализму, о котором говорил выше. Мы живем в паутине лжи, и журналу «Искусство кино» придется прорывать эту паутину. Сейчас нет других кинематографических изданий, которые могли бы претендовать на эту роль. Не давайте себя использовать в весьма банальной игре, когда вы будете писать, что «все плохо», а умные дяди, подхватив ваши статьи, будут обделывать свои финансовые дела. Интеллигенцию уже использовали в 90-х как прикрытие для дел весьма неинтеллигентных. Не дайте повториться подобной ситуации сейчас.

Поздравляю журнал с юбилеем. Я вас люблю.

БАКУР БАКУРАДЗЕ

Такое ощущение, что знаю этот журнал с детства, хотя читать его я начал, учась во ВГИКе.

Я поинтересовался и нашел самый старый номер, который у меня сохранился — это номер «4» за 93 год, там на второй обложке Витторио Гасман и Стефания Сандрелли — два очкарика, ухватившиеся друг за друга в фильме «терраса» — и несколько статей об Иоселиани. В том году я поступал во ВГИК, уходя с 5-го курса МАДИ.

Сейчас, когда вижу на прилавке свежий журнал, по привычке, перед тем как купить, переворачиваю обложку и просматриваю содержание. Затем всегда покупаю. Так случается с вещами, с которыми ты знаком много лет и они тебе стали родными: каждый раз, покупая журнал, не терпится удостовериться, что он остался таким же, как и раньше.

РОМАН БАЛАЯН

Перефразируя Курта Воннегута, можно сказать, что журнал «Искусство кино» даже в неприличные времена старался вести себя прилично. Тем более сейчас.

ГАРРИ БАРДИН

Дорогая редакция, поздравляю вас с днем рождения журнала, желаю здоровья (творческого) и счастья (обычного). Но не могу ограничиться только этим.

Вы, как никогда, нужны сегодня. Сегодня, когда частенько фильм называют «продуктом» и, соответственно, жрут его вместе с попкорном, имеют в подлокотнике кресла бутылку пепси или пива… Сегодня, когда нет и уже не будет семинаров в Болшеве, где, конечно, выпивали, но еще и говорили об искусстве кино… Сегодня, когда хочется иногда организовать паранормальный кинофестиваль для режиссеров с ограниченными творческими возможностями… Сегодня, когда власть подкупает творцов, чтобы отразиться самой в кривом «патриотическом» зеркале экрана… Сегодня, как никогда, нужен ваш журнал, говорящий на профессиональном языке о важнейшем из искусств — искусстве кино.

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

В последнее время мне часто ИК-ается…

Журнал всегда был частью моей жизни. После ВГИКа он послужил мне еще одним институтом. Точнее — университетом. Здесь, собственно, я и выучился профессии. Не сразу, разумеется.

Какое-то время на пару со своим сокурсником и другом Мариком Кушнировичем работал внештатно, лишь мечтая оказаться в числе сотрудников журнала. По заданию редакции брали интервью у мастеров кино. Спасибо редакции: она нас познакомила с Эрастом Гариным и Николаем Крючковым. Позже, когда трудился уже в штате, выпала удача редактировать рукописи Шкловского и Козинцева.

«Редактировать» — громко сказано. Все мое участие в публикации книги Шкловского «Эйзенштейн» состояло в том, чтобы по дороге на работу от станции метро «Аэропорт» зайти к Виктору Борисовичу, что жил на улице Черняховского, взять стопку страниц и донести ее до улицы Усиевича, где располагалась редакция журнала. Там ее отдавал на машинку. Потом относил ему корректуру на вычитку. И так почти целый год. И почти каждое посещение — «разговоры за жизнь», «за кинематограф», «за культуру» в целом. Он был очень общителен. Его поколение уже практически ушло. Иногда он звонил просто так. Однажды признался: «Звоню, чтобы убедиться, что еще жив».

Пока были у него силы ходить, забредал в редакцию собственной персоной. Заглядывал в какую-нибудь редакционную комнату и туда довольно быстро набивалась вся редакция, чтобы послушать живую легенду литературы и кино. К стыду своему, по собственной молодой глупости, я не удосужился ничего записать за ним. Теперь кусаю локти.

Еще одним нередким гостем был у нас Ираклий Андронников. И его появления становились праздничной феерией. У нас он показал впервые свою «Загадку Н.Ф.И». Потом, на предмет рецензии в журнале, мы показали ее Виктору Борисовичу. Из редакционного зала он вышел смущенным.

«Не понравился?» — испуганно спросил кто-то. «Да нет. Но где-то я уже видел разгадку этих инициалов». Задумчивым он покинул редакцию. Через пару недель позвонил и сказал, что вспомнил. В одном из дореволюционных изданий Лермонтова отыскалась сноска: «Наталья Федоровна Иванова». Говорят, что Ираклий Луарсабович был изумлен своему проколу не менее всех нас. И более всего — недосмотру своих авторитетных коллег-литературоведов, что рецензировали его исследование как научную работу. Шкловский, тем не менее, написал блестящую ре-

Сергей Эйзенштейн

цензию. Он ведь не научную работу рецензировал, а произведение документального искусства, которым мы тогда наслаждались и сегодня готовы с увлечением его пересматривать, несмотря на то, что давно знаем отгадку Н.Ф.И.

За кадром текста автор рецензии объяснил, что процесс исследования бывает важнее его результата. Или, по крайней мере, интереснее.

Не мне, тогдашнему сотруднику «ИК», сегодня судить о качестве, о значимости журнала, то есть о результатах нашей работы. С уверенностью я могу говорить о самочувствии в пору своего пребывания в редакции.

Редакция не была коллективом. Она была компанией уже немолодых людей. За каждым тянулась своя биография. Тогдашний главный редактор — Людмила Павловна Погожева (ее, насколько знаю, откомандировали руководить журналом с какого-то уступа партийной пирамиды) как-то исхитрилась собрать в журнале сотрудников с иммунитетом против советской идеологии. Ее язык они знали и им владели. Но он все равно оставался для них чужим. И для Нины Игнатьевой, заведовавшей советским отделом кино, и для Яна Березницкого, возглавлявшего отдел зарубежного кино, и для Бориса Медведева, отвечавшего в журнале за теорию и историю кинематографа.

Помню добрейшего энтузиаста и энциклопедиста кино Мишу Сулькина, ехидного и всегда ироничного Гарика Халтурина. Работал в редакции Лева Фуриков — человек невероятно драматичной судьбы; на его долю выпал концлагерь Дахау. Общаясь с ним, это невозможно было предположить — так он был открыт и всегда позитивен.

Техническим секретарем редакции работала Екатерина Борисовна Левина — женщина с виду грозная, но с душой нежной, уязвимой. У нее, помимо служебных обязанностей, было амплуа — она чувствовала себя мамашей Кураж, что всех любила, как собственных детей, за всех переживала, но каждому знала цену.

Если уж зашла речь об амплуа сотрудников, то на роль благородного отца с полным основанием мог претендовать Лев Аронович Рыбак. В редакции он оказался как бы нечаянно, но не случайно. Прежде работал директором школы, написал несколько статей для журнала о кино, а затем, что называется, влился в коллектив.

Отдельной строкой стоит упомянуть Якова Львовича Варшавского, заместителя главного редактора. Жизнелюб, здоровый циник, талантливый театральный критик, журналист от бога. До прихода в журнал попал под каток антисемитской кампании. Покаялся в том, что плел заговор против советского театра. За что подвергся обструкции со стороны коллег. Какое-то время поработал «литературным негром» у одного «литературного генерала», чем вызвал в своей среде еще большее отторжение. «Оттепель» смягчила к нему отношение, но не до конца. И только смена творческой среды — театральной на киношную — позволила ему ожить, обрести что-то вроде второго дыхания. Наверное, человека более креативного, как сегодня принято говорить, чем он, в редакции не было.

Наконец, надо сказать, что «ИК» того призыва был силен не только штучными сотрудниками, но и глубокими авторами. Упомяну только тех, кем сам зачитывался, — Юрий Ханютин, Майя Туровская, Инна Соловьева, Вера Шитова, Нея Зоркая, Александр Свободин, Владимир Кардин. Все они были не только нашими желанными авторами, но и просто друзьями журнала. При Погожевой журнал, надо признать, стал клубом творческой интеллигенции. После «Нового мира» он считался вторым по значимости «гнездом либерального разврата», как выразился тогда один из ответственных партийных функционеров.

Наверное, поэтому он вслед за «Новым миром» подвергся разгрому. Не такому резонансному, разумеется. «ИК» был обвинен в дурном влиянии на кинопроцесс, который партийному руководству стал сильно не нравиться. Была уволена главный редактор Погожева. Варшавский перебрался в «Советский экран». Все прочие сотрудники пребывали в состоянии легкой паники и истеричного веселья, ожидая своего Годо — Евгения Даниловича Суркова, нового главного редактора, описание черт и свойств которого требует своего портретиста, но не с моим дарованием.

С ним началась новая эпоха для журнала. Мы были веселы, циничны. И почему-то оптимистичны. А сам журнал скучнел, серел, коснел, наполняясь пра-

вильными рецензиями на правильные фильмы, длинными-предлинными статьями проверенных философов и главного редактора.

Тем не менее, журнал продолжал дышать. С трудом, прерывисто, но дышал. Все-таки живую мысль задушить не так просто, как изменить кадровый состав редакции.

Журнал не получилось отменить и Никите Михалкову, выгнавшему редакцию из ее отчего дома, что на улице Усиевича.

...В России и поэт больше, чем поэт. И журнал больше, чем журнал. Если он делается талантливо, профессионально и от души.

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ

Когда я родился на свет Божий в деревне Даниловка, журналу «Искусство кино» шел двенадцатый год.

Когда в городе Баку мама повела меня в летний кинотеатр на веселую музыкальную комедию, «Аршин Малалан» с красавцем Рашидом Бейбутовым в главной роли, журналу «Искусство кино» исполнилось пятнадцать лет.

Когда учительница начальных классов города Тула Антонина Петровна устроила культпоход в кино на «Тарзана», «Искусству кино» перевалило за двадцать. И я там был, и «Тарзана» видел.

Когда в городе Ростов-на-Дону подросток Толя вместе с родственниками в летнем кинотеатре «Энтузиаст» плакал над судьбой Бродяги, «Искусству кино» шел двадцать третий год.

Прошли подростковые времена.

Юношей отправился я за счастьем в город Москву, чтобы испытать себя, влюбленного в кинематограф, на предмет поступления на режиссерский факультет ВГИКа. Я был слишком молод. Журналу «Искусство кино» исполнилось двадцать восемь лет. Пора возмужания.

Моя первая публикация на страницах журнала «Искусство кино» состоялась в 81-м году. Я праздновал триумф спектакля «Взрослая дочь молодого человека». Журнал «Искусство кино» праздновал свое пятидесятилетие.

Сегодня журнал «Искусство кино» отмечает свое восьмидесятилетие. Мне уже шестьдесят девять лет. Я живу в добровольном изгнании и счастлив иногда одиночеством. Я изгнал себя из московской культуры, из московского театра, из сообщества завистливых московских коллег, из всех тех прелестей, что разбросала перед нами власть. Кушать подано! Но я не изгнал еще себя со страниц журнала «Искусство кино» и мечтаю, чтобы этого никогда не случилось.

АРТЕМ ВАСИЛЬЕВ

Мои ощущения от «Искусства кино» начинаются с личных воспоминаний. Благодаря моему школьному товарищу, чьи родители работали в «ИК», я познакомился с журналом давно, лет двадцать пять тому назад. Впервые попал в редакцию в 1987-м — мы смотрели в битком набитом редакционном зале «Маленькую Веру», и в том же году Даниил Борисович (он наверняка этого не помнит) рассказывал нам с моим другом важные тезисы для сдачи школьного курса обществоведения. Читал я журнал всегда, когда мог его купить или когда видел где-нибудь. Менялось кино — менялся и журнал. Меньше стало кино — в журнале стало больше аналитики, но актуальным журнал был всегда. Сначала я был просто благодарным читателем, но с течением времени кино стало моим профессиональным занятием. Из просто любопытного чтения «Искусство кино» превратилось для меня в важный источник информации по профессии, каким и остается по сей день. У журнала солидный возраст, но молодая душа.

АЛЕКСАНДР ГЕЛЬМАН

Я сценарист-самоучка, поэтому для меня в те годы, когда я только начинал что-то делать в кино, журнал «Искусство кино» был учебным пособием. По статьям, опубликованным в журнале, я сверял свое ощущение той или иной картины с разбором профессиональных киноведов, читал сценарии, разбирался в том, как они сделаны. Во времена перестройки был автором журнала, довольно часто публиковались мои эссе. В последние годы журнал мне близок, прежде всего, своей позицией в перипетиях идеологического кризиса, охватившего сообщество кинематографистов.

«Искусство кино» с тех пор, как я его читаю, всегда стремилось соотносить, сопоставлять кино и жизнь, поощряя кинематографистов честно, правдиво отображать общественные процессы. Справиться с этой задачей становится все трудней — сегодня то, что происходит в обществе, по своей сложности, многоликости, разнонаправленности не уступает тому, что происходит в душе человека. Общество и личность по уровню внутренней сложности сравнялись. Это, на мой взгляд, важнейшая черта нового времени, и я рад, что журнал «Искусство кино» эту особенность ощущает и учитывает.

АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН

Мою подругу Нину Зархи, сто лет назад учившуюся на филфаке МГУ, вызвали однажды к руководству военной кафедры: здесь студенты романо-германского отделения осваивали профессию «переводчик на допросах» — очевидно, ждали американских и других романо-германских шпионов. Дрожащая студентка вошла, военные разных званий потупили очи, шепотом заспорили, кому стать вестником беды. «Скажите вы», — дрогнувшим голосом приказал полковник майору, и скупая мужская слеза упала на карту чего-то секретного. «Рядовая Захри, — не русские и не романо-германские фамилии ставили тогда в тупик многих, — руководством принято решение: вы не будете офицером».

Моя разочарованная подруга нашла утешение в «Искусстве кино». Журнале, который всегда был и остается не просто офицером — генералом в мире, называемом искусством. Не властью объявленном, а теми, кто понимает. Во все времена, даже людоедские, редакция старалась не делать чего-то совсем постыдного. А уж в «оттепель», или в перестройку, или сегодня «Искусство кино» — это территория умных, свободных и профессиональных высказываний. Очень важно, что генерал-юбиляр в свои восемьдесят не смотрится усталым смирившимся старикашкой, а по-прежнему задает уровень, держит планку и рвется в бой — за искусство кино. С чем я и поздравляю редакцию и всех нас.

Санкт-Петербург

АЛЕКСАНДР ГОНОРОВСКИЙ

Гадание

Второй этаж ВГИКа.

На подоконник присели парень и девушка.

— Шестьдесят. Двадцать, — сказала она.

Парень принялся листать черный журнал, зашевелил губами, считая строчки, прочитал:

— «…фонами и ноутбуками. Маленький фильм о любви и обычных людях…»

Ей понравилось.

— А почему «маленький»? — спросила.

— Потому что фильм.

— А «фонами» — это что?

— Мы же договорились, все, что на строчке… Ладно. — Он передал журнал девушке. — Сорок семь. Шестнадцать.

Она пролистала, отсчитала строчки:

— «Путь к ней он нащупывал постепенно. Герой «Ошибки Вольтера» наив…»

Он кивнул.

— Точняк.

— Тебе вовсе не надо было с ним драться, — сказала она. — Семнадцать. Тринадцатая снизу.

— «…русского и советского человека. Он может быть в любом прикиде, гово…», — прочитал.

Переглянулись.

— Хрень какая-то непонятная, — пожал плечами он.

— Подожди, — она забрала журнал, стала листать, искать что-то. — Вот, — протянула, — эту читай…

— Э… Нечестно… А посчитать?

— Потом посчитаешь.

— Эту?

— Да!

Он прочитал. Улыбнулся. Положил руку ей на плечо.

(«Искусство кино», я люблю тебя!)

ЕЛЕНА ГРЕМИНА

Традиция сейчас в цене, по ней тоскуют, на ней спекулируют. Выдумывают новые праздники, повязывают Георгиевские ленточки, раскрашивают старые киноленты и делают римейки культовых советских фильмов. Но, как правило, не получается ничего — мешает дешевый глянец новодела в этих искусственных начинаниях, вроде нарумяненного Штирлица.

«Искусство кино» — редкий пример подлинной традиции, верной прошлому, но при этом живой и плодоносящей. Все тот же интеллектуальный, черно-белый журнал, все те же проблемные, умные статьи — уже не про новые фильмы Тарковского и Хуциева, а про Германа и Сокурова, и по-прежнему печатаются новые сценарии, уникальные воспоминания, фирменные проблемные «круглые столы», где никто не боится умных слов и сложных тем. Никакого «ребрендинга» за все эти десятилетия, и это самое ценное! Никакого заискивания перед читателем, никакого упрощения. Читателю по-прежнему предлагается «тянуться» за журналом, журнал не льстит нашим вкусам — а зовет нас за собой. Спасибо, «Искусство кино», оставайся таким же!

АЛЛА ДЕМИДОВА

В юбилейном номере «Искусства кино» я хочу вспомнить о Нее Зоркой — она была постоянным и давним автором журнала. В шутку говорила: «Критика на службе блата». И писала о своих друзьях — Ульянове, Тарковском и даже обо мне, грешной. Я помню, например, наш диалог в лесу, за сбором грибов, о шестидесятниках, который потом обратился в интервью и был напечатан…

Дело в том, что мы жили в одном доме, на Икше. Это был дачный кооператив, где в свое время жили и Смоктуновский, и Лиознова, и Швейцер, и Чурикова с Панфиловым, и много, много других знаменитых кинематографистов.

У нас с Неей обнаружилась сразу общая страсть: ходить в лес за грибами. Мы выходили из дому с корзинками и сразу же — Неин голос — прерывистый, с характерной хрипотцой: «Ну, давайте рассказывайте, Алла Сергеевна, где вы сейчас снимаетесь, кто режиссер и что там интересного происходит на площадке». Потом она приезжала на сьемку «Бесов» и подробно записывала репетицию Таланкина с нами.

Мы собирали почти все растущие грибы, кроме, конечно, поганок с прекрасным названием Amanita virosa. Называть грибы латиницей было для нас высшим шиком. Особенно мы любили розовые мухоморы, по-немецки Perlpilz, которые никто не брал, и нам все говорили, что мы отравимся. Однажды мы набрали их целую корзину, они были еще маленькие и нераскрывшиеся. А когда они маленькие, то их легко перепутать с обычными красными мухоморами. Пришли домой, пожарили, пригласили нашу икшанскую соседку, знатока японского кино Инну Генс и с удовольствием съели все эти грибы.

Ночью я поняла, что мы все-таки перепутали. Я не спала, уверенная, что отравилась и скоро умру, пила молоко и писала прощальные письма. Инна наутро тоже рассказала, что почувствовала дискомфорт, проснулась среди ночи, встала — два пальца в рот, освободилась и снова уснула. Нея сообщила, что тоже среди ночи что-то почувствовала странное, вздохнула, но про себя сказала: «Ох уж эти комплексы, Алла Сергеевна», перевернулась на другой бок и продолжала спать дальше. Разные характеры!

Однажды в лесу Нея под кустом собирает свои любимые серые рядовки (Tricholoma portentosum), и на ее фразе про «экзистенциализм Сартра...» я вижу, как к нам приближается огромный лось. Нея его не замечает, а я боюсь ей об этом сказать, потому что понимаю: испугавшись от неожиданности, она может испугать и лося. Лось проплывает мимо, круша ветки, а Нея, продолжая неоконченную фразу про Сартра, так сердито мне: «Ну зачем вы там, Алла Сергеевна, ломаете деревья?» Когда лось прошел мимо, я ей шепотом: «Нея, посмотрите...» И Нея застыла в позе кого-то из персонажей знаменитого финала «Ревизора».

Я не очень люблю читать рассуждения критиков о театре и кино, но Неиным оценкам я безоговорочно доверяла. Как ни странно, у нас совпадали вкусы. Иногда Нея просила меня взять ее с собой на какую-нибудь театральную премьеру. Начинался спектакль, и Нея тут же закрывала глаза и засыпала. Я ее толкаю в бок: «Нея Марковна, проснитесь, актеры со сцены на нас косятся. В следующий раз никогда вас не возьму!» На что мне Нея своим характерным голосом: «Алла Сергеевна, это вы на сознательном уровне воспринимаете искусство, а я на бессознательном!» И на просмотрах фильмов Нея часто засыпала, а потом писала блестящие рецензии. Засыпала она, правда, на самых скучных сценах, и я ее понимала, потому что сама смотрю спектакли и фильмы только сбоку, боковым зрением, а у нее было свое зрение — особое.

На Икше мы любили давать всему прозвища и названия. У нас была там своя Камбоджа — это когда надо идти домой по берегу реки, а там сыро. И вот выбираем: через Камбоджу или через Берегового? (дачу космонавта Берегового)? Был у нас и лесок недалеко, который мы звали Гертрудой, от «героя соцтруда». Когда туда ни придешь, всегда найдешь грибы (но наши, которые никто не брал). А перед окнами у нас поле, водохранилище и справа три дерева. Мы звали их «Три сестры»: одно старое — Ольга, второе вытянутое, молодое — Ирина и чуть в стороне от них очень красивая, гармоничная лиственница — Маша. Они и сейчас там стоят.

В первый год на ромашковом поле перед окнами Иннокентий Михайлович Смоктуновский копал клумбу, на которой к концу лета вырос один огромный подсолнух. Смоктуновского мы с Неей тут же прозвали Турнесолем и ему даже объяснили, почему: потому, что на однообразном ромашковом поле актерской братии вырос один большой артист Подсолнух — Турнесоль. Ему понравилось! Потом я написала о нем буклет, а Нея большую статью. Вместе с нашими произведениями мы подарили ему стихи, которые начинались так:

Две белые ромашки с икшанского луга
Подсолнуху шлют свой привет.
Мы летом росли и качались на воле,
Зимой написали буклет...

Иногда мы передавали друг другу заграничных друзей. Когда «Таганка» была на гастролях в Праге, меня там опекали две Неины подруги, Яна Клусакова и Галя Копанева — кинокритик. Я как-то целый месяц жила у нее в малень-

Duncan + 12/11-31

Сергей Эйзенштейн. Рисунок из серии «Смерть Дункана». 1931

кой квартирке в Старом городе и прочищала свои мозги запрещенной тогда у нас литературой.

А я «снабжала» Нею своими французскими друзьями, когда ее, наконец, выпустили за границу и она стала много ездить. И все-таки… Сидя на Икше, я часто от нее слышала: «Никуда не хочу. Только здесь. И в лес по грибы!»

На свое восьмидесятилетие Нея не хотела оставаться в Москве, и мы уехали в Тарусу, в пустующую дачу художника Эдуарда Штейнберга. Очень хорошо там прожили две недели, потом вернулся Эдик с женой Галей, но на участке был еще один дом, и мы переселились туда. Там я почувствовала, что Нея серьезно больна: она иногда отказывалась идти гулять, чтобы остаться дома и полежать. Раньше даже спешная работа не могла заставить ее сидеть за письменным столом, мы всегда шли в лес.

Последний раз мы с Неей ходили за грибами в начале августа 2004 года. Я шла впереди, как всегда, потому что Нея плохо ориентировалась в лесу. Плутали около пяти часов. А когда наконец вышли из леса — замученные, грязные, — начался сильнейший ливень с градом. Мы прижались к какому-то забору, но все равно вымокли до нитки и двинулись дальше. Пришли, выпили водочки, приняли горячий душ и, как ни странно, не простудились…

На Икше без Неи пусто…

…Перечитала и подумала: ну, и далеко же я ушла от журнала и его юбилея. А потом решила, что это не случайно. Нея любила «Искусство кино», любовь была взаимной, надеюсь, и сегодняшние читатели ее помнят. И пусть они увидят классика отечественного киноведения в родной для нее стихии.

АНТОН ДОЛИН

«Искусство кино» — журнал. Тех, кто туда пишет, я считаю не литераторами, а журналистами. Во всяком случае, себя — точно, хотя образование филологическое. Критика — отрасль журналистики. Обидно, когда об этом забывают.

«Зачем писать?» — вопрос непраздный для журналиста в нулевые годы. Во всяком случае, для российского. Профессиональная апатия давно стала эпидемией, критерии стерлись, уважение к ремеслу испарилось — и это не дежурные причитания, а сухая констатация факта.

Писать для денег? Случается, но гонорары для сторонних авторов редко бывают заоблачными даже в «глянце», на них, точно, не проживешь: если же случится чудо и возьмут в штат, там любой нормальный человек постарается писать как можно реже. Тем синекура и ценна.

Писать для престижа? Я вас умоляю. Сегодня такого просто не бывает.

Писать для тренировки — как актеры, самые звездные, иногда служат в театрах, даже очень посредственных? Просто чтобы выходить на сцену каждый вечер. Но куда журналисту до артиста! Ему кажется, что волшебная машинка внутри не заржавеет, включится после простоя и моментально выдаст любой текст. Зря, конечно, кажется.

Писать только потому, что такая уж работа, за нее платят зарплату и надо же чем-то заниматься? Так часто бывает: нормальный диктат трудовой книжки. Тогда очень скоро перестаешь видеть и понимать, что делаешь. И те, кто вокруг, привыкают. Слова не скажут, когда ты на глазах будешь превращаться из мыслящего человека в ленивую амебу.

Для того и существует «Искусство кино», чтобы этого не случалось. Ведь сегодня увидеть в кино искусство — это задача, требующая фантазии, юмора, профессионализма. Требующая труда, сложной внутренней работы. Этот журнал — универсальный тренажер для мыслей. Я вспоминаю давний выпуск викторины «Брейн-ринг», на которой знатокам был задан блиц-вопрос: «Согласно последним исследованиям ученых, с определенного возраста ежегодно отмирает столько-то клеток головного мозга. Есть единственный способ остановить этот процесс. Какой?» Один из умников тут же выдал простейший ответ: «Думать».

Это правда. Других рецептов нет.

Журналисту нелегко, если не пишет он в стол сценарии, пьесы, романы, поэмы (иногда, если пишет, — еще труднее: графомания редко излечивается). Как ему, привыкшему к сиюминутному, написать что-то, над чем — ничего себе! — еще и думать? Чтобы не стыдно потом перечесть? «Искусство кино» объяснит, как. Удивительный журнал, где за каждым текстом — Платонова пещера. Иногда неглубокая, противоречащая всем законам физики и химии, странная на вид, а то и страшноватая, но всегда новая, всегда удивительная. Велик соблазн тут же взяться за кирку и начать работать над собственной пещерой — укрытием для идей.

Я не знаю, почему пишу в «Искусство кино». Наверняка не ради денег, престижа, тренировки. Однако иногда мне кажется невыносимой сама мысль о том, что этого журнала могло бы не быть. Или даже мысль о том, что его могло бы не случиться лично в моей жизни.

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

«Искусство кино» — журнал настолько интеллектуальный, что хочется простого визуального образа. Кино же все-таки! Например, так: восемьдесят лет ежемесячнику — это почти тысяча книжек. На полке умещается примерно шестьдесят штук. То есть три ряда полок, если по шесть полок в ряду. Такой вот скромный стеллаж, вмещающий в себя заряд невиданной плотности и силы.

А на полу у стеллажа сижу я и читаю «Искусство кино», мусоля страницы и подчеркивая разные интересные места. Прилепляя разноцветные стикеры. Картинка, конечно, эгоцентрическая, но оно и понятно: для меня «Искусство кино» — очень важное чтение. Необходимое позарез. Хотя я читаю его всего лет пятнадцать. Но уже не перестану. И писать в «Искусство кино» буду всегда, пока допускают меня на эти блистательные страницы.

Спасибо вам, дорогая редакция. Я вас очень люблю.

ТАТЬЯНА ДРУБИЧ

Время от времени с журналом «ИК» возникала «фаренгейтовская» ситуация, когда кому-то хотелось его сжечь. Пусть в фигуральном смысле слова. Но те, кто создает журнал, закаляя себя и читателя без всякого заискивания, сохраняют смысл в теперешнем нашем, часто абсурдном, существовании. Честно и достойно. Даже если кому-то это кажется маловажным.

Очень душевно и в высшей степени уважительно отношусь ко всему, что связано с «Искусством кино» уже многие годы. Журнал превратился для меня в многотомное собрание необходимых в доме книг. Ценность, а точнее, бесценность их в том, что с ними не ощущаешь себя в глубокой провинции на задворках мира, а чувствуешь равным среди равных, которых следует слышать, видеть и узнавать. В нем есть все — истинный академизм, блестящая критика, исследования под видом «разборов» и вообще… настоящие прорывы. Но это надо хотеть и уметь прочитать. Чему у «ИК» я и учусь.

На юбилеи ходят с подарками. Я тоже туда же. Однажды, по случаю, мне попался в букинистической лавке пожелтевший номер «ИК» 1948 года. Не думаю, что год этот был уж очень радостным. Но журнал я купила и подарила Дане с Зарой. С уважением, нежностью и любовью. И с признательностью. И совсем не потому, что только этот журнал написал такие важные для меня статьи про «Анну Каренину» и «Ассу-2».

Рене Магритт.
Воспроизведение
запрещено.
(Портрет Эдварда
Джейнса.) 1937

З.АБДУЛЛАЕВА, О.ЗИНЦОВ, А.МЕДВЕДЕВ, К.РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

Запросы и ответ

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Даниил Дондурей. За последние десять лет произошла громадная трансформация общества и культуры. Вот одна из ее примет. В нашем киноведении исчезла рефлексия по отношению к себе. Никто уже не ставит таких задач. Отсутствие методологических опытов очевидно. Если в 70-е, 80-е, даже в 90-е критики думали о природе, эволюции, тупиках того, чем они занимаются, то в нулевые почти не встречаются попытки осмыслить, что происходит с этим видом деятельности, с этими практиками, с этим видом мышления.
Олег Зинцов. То есть что происходит с размышлением о размышлении?
Зара Абдуллаева. Речь идет о позиции «мета»?
О.Зинцов. Осмысляется ли критически сама критика?
Д.Дондурей. Я даже утверждаю, что не осмысляется. Работники, как в Средние века, мотыжат какую-нибудь случайную или отведенную делянку, им платят, как в колхозе, три трудодня за то, что они пишут четыре рецензии в неделю. Но все это превращается в отработку, я бы даже сказал — в барщину, при которой — в условиях свободы — нет заказа на то, чтобы подумать: может быть, те, кто заказывает и платит за тексты, давно не понимают значения этой деятельности. Иначе говоря, может быть, кинематографистам этот труд совсем уже не нужен, а продюсерам, бизнесу — лишь в маркетинговой функции, да и государству для его идеологических нужд он тоже ни к чему. Все мы, возможно, только воспроизводим некоторые отжившие виды деятельности, которые без жесткой рефлексии...
О.Зинцов. ...хиреют.
Д.Дондурей. Наша деятельность остается без нашего собственного присмотра. Теоретического, концептуального. Про это я бы и хотел поговорить.
З.Абдуллаева. Речь о том, что после постструктурализма нет никакой теоретической платформы, на которую сейчас можно опереться, или о чем-то другом? Ты хочешь сказать, что аппарат, лексика, понятия, с которыми работали исследователи и даже критики в прежние годы, будь то семиотика, психоанализ, шизоанализ, компаративистика и т.д., теперь принадлежат истории, а новой методологии нет?
Д.Дондурей. Нет, я не про это говорил.
З.Абдуллаева. Ты еще, видимо, говорил о работе газетных обозревателей, о журналистах. Но у них другая роль, очень почетная. Им совершенно необязательно находиться в рамках или в полемике с какой-то методологией. Со своими задачами они вполне справляются.
О.Зинцов. Но методологией они обязаны обладать, даже если не каждый раз ее реализуют. Должна быть модель отношений с предметом и позиция. Речь идет еще и о сообществе.

Д.Дондурей. Само собой.

Ксения Рождественская. Вот-вот, у меня вопрос: вы говорите, что мы не разговариваем о том, чем мы заняты. Мы с кем не разговариваем? Сами с собой? С окружающими? А окружающим это надо? Если это нужно в первую очередь нам, что нам мешает сесть и поговорить? По-моему, мы пытаемся на кинопроцесс накинуть сразу несколько сетей, систем координат: с одной стороны, критика должна быть сообществом — и частью большого киносообщества в том числе. С другой — она должна отслеживать тенденции, с третьей — никуда не денешься, чистая прагматика: если зрители вообще читают критические статьи, они хотят знать, надо ли им вообще идти смотреть вот этот фильм. А с четвертой — простите, критик должен сам получать удовольствие, находя в фильме или в кинопроцессе в целом что-то такое, что дает смысл жить. И это непересекающиеся системы координат, и как их свести — я не знаю. И не знаю, надо ли их сводить воедино, или это все должны быть даже не родственники, а четыре разных человека.

З.Абдуллаева. Нам «ничего не мешает»: вот мы и пытаемся про это говорить. Некоторым «окружающим», как ты говоришь, это надо, другим — нет. Но в воздухе такой запрос, конечно, не витает. Поэтому мы и пытаемся самоопределиться.

Алексей Медведев. На самом деле, «ненужность» кинокритики давно уже нами «отрефлексирована». Каждое место работы в престижном ежедневном или любом другом издании — на счету, каждая работа воспринимается, как подарок. Изменить ситуацию можно, только доказав ценой жертв и смелых ходов, что критик — не просто обслуживающий персонал. Однажды человек из других, но сопредельных сфер сказал мне примерно следующее: «Господи, да напишите вы пару-тройку статей о том, что такой-то чиновник берет откаты, что такая-то компания завышает сборы, а NN снял полную ерунду, и вы мгновенно станете новой звездой, мы вас поддержим и не дадим пропасть». Никто этого не делает. Почему — другой вопрос. Самый очевидный ответ — из страха потерять работу и связи, но он не полон. Мне кажется, дело в том, что абсолютное большинство рассматривает кинокритику как работу временную, как своеобразную ступеньку на пути к должности в прокатной компании, госструктурах, месту в каком-нибудь экспертном совете. Извините за резкость, мы — как официанты, работающие в голливудских барах и ждущие своего часа. Отсюда и робость.

О.Зинцов. При этом нас не то чтобы не читают. Как раз читают, оставляют комментарии. Например, рецензия на фильм «ПираММИда» была самой читаемой газетного номера, в котором она вышла (по статистике на сайте). Но просто потому, что это был текст о Мавроди. Читатели все равно реагируют на тему. Проблема в том, что сами критики перестали читать друг друга. А когда теряется такого рода связь, то теряется интерес и наша работа кажется бессмысленной. Последние десять лет у нас накапливалась взаимная апатия. Поэтому никому особенно не интересно думать о методологии, с кем-то спорить. Ну могут поспорить про конкретный фильм, но не о сущностных позициях.

Д.Дондурей. Это значит, что исчезает какая-то важная функция критической деятельности, происходит редукция значений, которые на самом деле у нее есть. Наш цех не осмысляет, что сегодня правильно, а что нет — по отношению к самому движению кинопроцесса. Концептуально не осмысляет его связи с обществом, с другими видами искусства, с публикой. В лучшем случае мы имеем занимательные описания конкретного опуса. Но ведь все это не случайно и связано, по-моему, с очевидным отказом от методологической рефлексии.

К.Рождественская. Можно я встряну? Мы тут пытаемся быть над схваткой, как будто сами всегда точно знаем, что правильно, а что нет. Это ведь такой же субъективизм, как и личная оценка отдельного фильма.

З.Абдуллаева. Субъективизм не ругательство, все зависит от личности критика. И потом, наши сомнения не помеха интуитивному пониманию того, что правильно, а что нет. Когда-то мы были уверены, что актуальным, например, следует считать то, что в данный момент актуальным не считается. Ну, рефлексия, например, о которой сейчас твердим. Лев Рубинштейн давно и остроумно заметил, имея в виду язык: для того чтобы оживить мертвеца, его прежде надо убить. Так и с рефлексией. Ею как раз занимается журнал «ИК». То лучше, то хуже. Книжки-то выходят каждый месяц, это завод, где постоянно держать приличный уровень трудновато. И это уже объективность. Но не предмет для жалоб.

Я поклонница «Художественного журнала» и журнала «НЛО». Но у них другая аудитория, их читают люди совсем других сообществ. Сообщество художников, кураторов, арткритиков, искусствоведов и филологов посмеялись бы над темой нашего обсуждения. А вот киносообщество, действительно, в рефлексии не нуждается. Все эти три журнала междисциплинарные, что очень важно. У «ИК» — более размытая аудитория, которая сбивает порой тактические, но, надеюсь, не стратегические планы редакции. Тут можно упрекнуть журнал в неумении себя в нынешних условиях представлять, иначе говоря, «продвигать». Когда мне Иосиф Бакштейн, например, говорит: «Ну, «Художественный журнал» читают сто человек», мне, как и его делателям, его авторам, все равно. Когда же мне одна из наших коллег говорит, что «ИК» — журнал не актуальный и в пример приводит Sight and Sound, потому что там рецензии поспевают за прокатом фильмов, то тут имеет место принципиальное непонимание роли междисциплинарного журнала. «ИК» — гораздо более актуальный журнал, чем английский, не говоря про Cahiers du cinéma, давно потерявшие неформальную связь со временем.

О.Зинцов. С «Художественным журналом» совсем другая история. Особенность сообщества современного искусства в том, что там критическая деятельность является определяющей. Это искусство без критики, без интерпретации вообще не существует. Или как минимум не легитимно.

Д.Дондурей. Согласен.

З.Абдуллаева. Не надо повторять штампы, хотя то, о чем ты говоришь, отчасти и так. Но я о том, что интерпретации кинопроцесса в целом у нас не наблюдается, хотя она не менее важна, чем в современном искусстве. У главного редактора «ИК» есть нереализованная мечта: чтобы авторы об отечественном кино писали столь же неповерхностно и в мировом контексте, как о зарубежном. Что-то не получается. Дело в нашем кино или в критиках?

О.Зинцов. В современном искусстве критик — это ментор художника. Там сложилась система, которая позволяет формировать в этом узком сообществе авторитарные модели. Там диктатура отдельных мнений может формировать художника из ничего.

З.Абдуллаева. Не согласна. Это сторонний взгляд. Там как раз очень ясное понимание, кто «чего», а кто — «из ничего». Критерии «ХЖ» не волюнтаристские, в отличие от киносообщества. Это у нас репутации «из ничего» возникают. Из «академических» наград, например.

О.Зинцов. В художественном сообществе огромный перекос функционирования этой системы именно как системы. Я периодически за этим слежу и вижу, что успех имеют люди, которые понимают, что от них хотят, что сейчас модно. В качестве противоположного примера скажу о сообществе театральном, в котором существует сейчас огромный дефицит способности к интерпретации, и она востребована, потому что по большому счету никто этого делать у нас не умеет. Это связано с общим кризисом русского театра, который дошел до такого уровня, что перестал нуждаться не только в интерпретации, но вообще в критике — даже в виде пинков. Потому что перешел на другую ступень функционирования, в смысле жизнеобеспечения. Он не нуждается ни в какой рефлексии вообще. Тем не менее люди, думающие в этом сообщест-

ве, в рефлексии нуждаются. Для них существует ее дефицит. Поэтому, например, возобновленный журнал «Театр» вызвал живую реакцию. Если в художественном сообществе переизбыток рефлексии, то в театральном — ее недостаток. А в киносообществе этот баланс, по-моему, как раз более или менее нормальный, и проблема не в количестве рефлексии, а в ее функции, применении, если я правильно понимаю то, что мы пытаемся сейчас обсуждать.

К.Рождественская. Когда я смотрю кино, для меня всегда один из самых важных вопросов: с кем ассоциирует себя камера, а значит, и зритель? Кто смотрит? Так и в нашем разговоре. Кто смотрит? Кто сегодня критик — наблюдатель, менеджер процессов, исследователь, оператор машинного доения, посредник? Если мы не договорились об этом, разговор не имеет смысла.

А.Медведев. У «Искусства кино» были самые разные периоды в его развитии. Нынешний, возможно, не самый радужный — и в силу общей ситуации в киноиндустрии и киносообществе, и в силу банальной нехватки авторов. Но одно для меня бесспорно — это единственное киноиздание, умеющее поддержать баланс вовлеченности и дистанции. Без вовлеченности получилось бы просто высокомерное «рассуждалово», без дистанции — пиар и групповщина. Но каким-то чудом «ИК» удалось зацепиться за тот маленький островок, даже не островок — утес, с которого многое видно. Надо просто держаться за него, а авторы появятся.

О.Зинцов. Я, простите, опять вернусь на минуту к театру. В театральном сообществе недостаток рефлексии связан с тем, что там утрачена всякая методология уже давно. И дело дошло до того, что современные критики просто не могут элементарно читать спектакль. Если на гастроли привозят спектакль, который построен не на модели интерпретации пьесы, а сложнее, с учетом современного языка и мышления, люди теряются и вообще не понимают, как с этим быть, как про это писать. В театральном сообществе интерес к критике эпизодический: когда к нам что-то привозят сложное и зрители срочно нуждаются в объяснении увиденного. Они просто не знают, в какой системе координат это располагается. Но эта востребованность очень локальная. Фестивали, гастроли. А в остальных случаях методология, концептуализация, рефлексия не нужны.

З.Абдуллаева. У нас еще смешнее. Если, скажем, «ИК» публикует не плоский разбор какого-то неординарного фильма, наши коллеги порой говорят: «Диссертации уже никому не нужны». Слово «диссертация» в данном случае синонимируется «скуке» или «рефлексии». А надо, «как теперь принято», чтоб «живенько было», ведь журнал может попасться в руки какому-нибудь артисту, а не только историку или арткритику, например.

Д.Дондурей. Можно ли сказать, что театр в последние годы движется в сторону того, чем давно занимается contemporary art?

О.Зинцов. Он давно стал его частью, если говорить об актуальном театре, а не о театре из категории «культурного досуга».

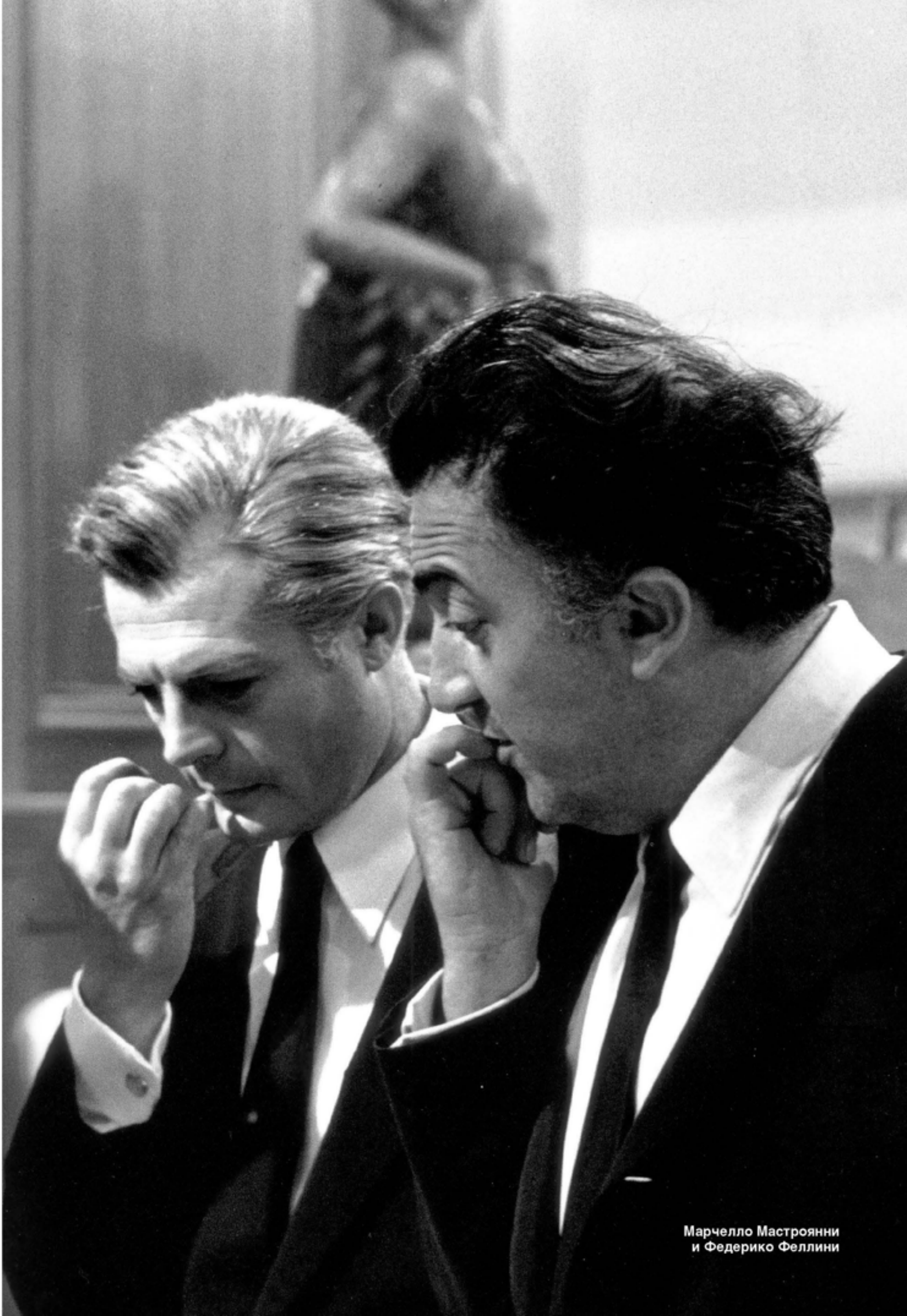
Д.Дондурей. Изобразительное искусство вообще не нуждается в зрителях. Для его полноценной жизни достаточно того, чтобы на вернисаж пришли критики, кураторы, коллекционеры.

З.Абдуллаева. Это давно не так. Выставки становятся аналогом ярмарок, о наплыве зрителей (в «Гараж», например) с удовольствием докладывают устроители. Так называемая «элитарность» потребляется в качестве престижного досуга не хуже блокбастеров. Но именно критики размечают места и художников, и выставок, и направлений.

Д.Дондурей. Проблемы, которые сегодня стоят перед кино, определяются его куда более сложным многосубъектным функционированием.

З.Абдуллаева. Или наоборот — более простым. Я помню, мы с Лешей Медведевым отстаивали «Жмурки» Балабанова как очень важное кино. Но у сообщества было единое и совсем другое «экспертное» мнение.

А.Медведев. Проблема для критики и для российского киносообщества в це-



Марчелло Мастроянни
и Федерико Феллини

лом — недостаток трансгрессирующего материала. Либо фестивальные хиты, в рецензии на которые критик может потешить свое «чувство прекрасного», либо блокбастеры, которые и в рецензиях-то не нуждаются. Все-таки американское кино нескольких последних десятилетий — от Копполы и Спилберга до Аронофски и Зака Снайдера — такой материал дает. А у нас из-за его нехватки отсутствует элементарное осознание того, что искусство движущихся картинок едино — от изысканного авторского фильма до забубенного боевика. Утверждаю, без этого осознания критическая рефлексия невозможна.

З.Абдуллаева. Добавлю, согласившись, что «Художественный журнал», когда пишет о кино, мыслит о нем именно так. Да и в статьях о современном театре, фотографии или искусстве, которые публикуются в «ИК», именно такой подход становится единственно стоящим.

О.Зинцов. Может быть, всего так много, что читателям, кроме «легкости в мыслях», хочется summary, а не текстов.

З.Абдуллаева. Но в «ИК» и в новый «Театр» мы с тобой пишем не summary.

А.Медведев. Текст о кино может быть summary, анонсом. Он рассчитан на людей, которые еще не видели фильма, но, возможно, захотят его посмотреть. Тогда это журналистика. Текст может быть подробным, концептуальным разбором, рассчитанным на тех немногих, кто фильм видел и готов «пересмотреть» его вместе с автором. Тогда это киноведение. И, наконец, есть особый разряд текстов, которые, по идее, одинаково интересно читать и тем, кто видел фильм, и тем, кто его не видел и никогда не посмотрит. Это и есть кинокритика.

О.Зинцов. Мне кажется, это проблема ролевой модели. Мне очень нравится ролевая модель наших критиков в 90-е годы. Она была игровой, и критики сами были персонажами. Конечно, это проходило в постмодернистском русле, тем не менее в этом был интерес, и это была командная игра.

З.Абдуллаева. Она исчерпана. Эти модели были адекватны запросам времени и личным притязаниям критиков.

О.Зинцов. Но еще и притязаниям сообщества, которое, может быть, было еще меньше, но заинтересованнее. Не в том дело, как я пишу текст, а от чьего лица я его пишу, например. Что я собой представляю. Сейчас это исчезло. И с этим тоже связана определенная растерянность. Потому что это вопрос самоидентификации: кто я такой?

Д.Дондурей. Можно ли сказать, что здесь происходят мутации, связанные с тем, что трудно определить основания для реальной самоидентификации, профессиональной в том числе?

З.Абдуллаева. Это не аргумент. Если это так, надо хотя бы на время заткнуться, не мучить ни себя, ни окружающих.

О.Зинцов. В 90-е годы у нас почти не было производства и почти не было проката. Критика существовала как писательство, поэтому была интересна как собственно художественное творчество. Заменяла и процесс, и прокат. Авторские амбиции от этого только выигрывали. На этих основаниях могла строиться критическая позиция. Это сочинение текста, который пишешь, и текста, о котором пишешь, и осмысление себя как персонажа этих двух текстов было увлекательной игрой ума. Мне до сих пор интересно перечитывать такие тексты. Эта игра могла быть открытой, как в газете «Сегодня», но она же в более скрытом виде была и в газете «Коммерсант». А сейчас действительно непонятно, на каких основаниях строить эту ролевую модель.

З.Абдуллаева. А по-моему, хорошо, что эти постмодернистские игры закончились.

О.Зинцов. Но перед этим свою роль отыграла, по-моему, и позиция экспертная. Позиция знатока, который объясняет, что хорошо, что плохо. Потом все критерии в постмодернистскую эпоху размылись. Но и позиция знатока осталась архаичной. Что же остается? Растерянность.

З.Абдуллаева. Но также работа по ориентации на местности. Мыслительная

работа. Журнальная. Как в «ХЖ», в «НЛО», только в «ИК» такой работой иногда смущаются. Вдруг читатель заскучает.

О.Зинцов. Авторитет критика как эксперта исчез, его позиция как автора и как персонажа тоже исчезла, но при этом вопрос ориентации на местности все равно остается. У думающей публики. И он еще более усложняется. Легко ориентироваться, когда у нас есть экспертное сообщество, которое говорит: туда не ходи, сюда ходи. Все очень просто: это высокое, это низкое, это для всех, это для некоторых. Удобная система координат. Когда есть ролевые модели, тоже проще. Потому что: ага, это интересно, там — человек яркий. Он посоветует фигню, но зато так посоветует! Это ведет к созданию культовых репутаций отдельным произведениям, течениям, авторам. Когда разрушено и то, и другое, а существует огромное количество разрозненных мнений, которые невозможно сгруппировать по основаниям и позициям, вопрос ориентации приобретает немножко катастрофические очертания. Вообще непонятно, куда смотреть, а не то чтобы даже куда идти. Мы имеем ситуацию, описанную Борхесом в истории о людях, рисовавших карту империи, которая была по размерам идентична самой империи. У нас тоже нет картографов, которые сделали бы ее...

Д.Дондурей. ...в том или ином масштабе.

О.Зинцов. Они пытаются зафиксировать каждый момент в том же масштабе и том же месте, в котором он существует в реальности.

Д.Дондурей. Это очень важно. Что значит в масштабе? Это значит, что надо иметь конвенцию...

О.Зинцов. ...инструментарий...

Д.Дондурей. ...как уменьшать или увеличивать...

З.Абдуллаева. Конвенции даже важнее, чем инструментарий. Они должны быть, чтобы их нарушать.

О.Зинцов. Поскольку картограф не один, нужна договоренность.

Д.Дондурей. Более или менее общая. Сегодня ее нет.

К.Рождественская. Тут, собственно, опять тот же самый вопрос: для кого нужна эта карта? До 90-х критика исходила из позиции «они»: даже если речь шла о советском кино, это был рассказ о небожителях. Как учитель рисует на доске карту Олимпа, куда смертным нельзя, место богов и героев. В 90-е, с их бесконечной игрой, всеми этими «Тю муа кортасар хоть немножко?» и «Же туа тарантино как собаку» — так назывались статьи в газете «Сегодня», — это была карта Острова сокровищ, тайное знание. При помощи критики туда могли добраться только те, кто понимал все эти коды. В нулевые с их бесконечной жратвой это была карта, как в больших торговых центрах при входе: где какие магазины расположены, и обязательно большими буквами: «Вы здесь». И это был важный переход от «они» — к «мы», а потом к «вы», от позиции преподавателя-рассказчика — к позиции закрытого клуба авторов и дальше — к позиции обслуживающего персонала, каковым, мне кажется, кинокритик в сегодняшнем обществе и является в первую очередь. Дальше, по логике, произошел переход к «я»: здесь и много маленьких «я», как в блогах, где каждый сам себе кинокритик, и несколько больших «я» — могу перечислить нескольких авторов, чьи статьи едва ли не интереснее фильмов и узнаются по любой фразе и особенно по выверту мысли. И общая рефлексия уже не очень-то нужна, потому что «я» сами справляются, сами себе рисуют карту и уже не требуют, чтобы она хоть как-то соответствовала действительности. Весь этот web 2.0 и прочее. Получается, что адекватная карта нужна только для нас самих, для критиков.

А.Медведев. Подождите-подождите, по-моему, мы немного запутались. Мифическое «экспертное сообщество» — это одно. «Эксперт» — совсем другое. Если сообщество утратило представление о том, что хорошо, что плохо, что талантливо, а что бездарно, то это вовсе не значит, что утратило силу и влияние индивидуальное мнение — скорее, наоборот. В ситуации информационного потопа личное мнение — самый востребованный товар. Эксперт — это

и есть критик по определению, этимологически. То есть человек способный, имеет свое, незаемное суждение. Другое дело, что в девяносто девяти процентах случаев, когда российский критик употребляет слово «эксперт», он просто говорит: «Возьмите меня, пожалуйста, на работу на ТВ или куда-нибудь еще». Но это уже другая проблема.

Д.Дондурей. Конечно. Вернемся к конвенциям. В позднюю советскую эпоху они были четкие. А теперь нет запроса на маршруты — эта дорога ведет в Киев, а эта — в Кинешму.

О.Зинцов. Есть еще момент: зачем нам карта, если есть навигатор? Зачем все это изучать, если я могу задать точку «а» и точку «б».

Д.Дондурей. Да. Но у навигатора есть универсальное и унификационное свойство: он для всех должен быть одинаков.

О.Зинцов. Навигатор, действительно, одинаковый для всех, но при этом обычно забывается, что этот навигатор делали конкретные люди. И они в него заложили свою систему мышления. Она как бы, с одной стороны, не авторская, в ней нет концепции, но в то же время она по каким-то правилам устроена и по ним работает.

Д.Дондурей. Что же это за правила? Может быть, мы просто не способны их считывать?

О.Зинцов. Мы пользуемся системой, не очень понимая, как она устроена. Это во многом пользовательская конвенция — тот самый web 2.0. Она формируется совсем снизу, поэтому неизбежно усредненно. С другой стороны, поскольку это не экспертное сообщество, эта система, помимо усреднения, лишается критериев. И это гораздо хуже. То есть навигатор работает по принципу сравнения. «Это похоже на то, это — на еще что-то». Иначе говоря, «если вам нравится это, скорей всего, вам понравится то...» Сравнение подобного с подобным.

Д.Дондурей. Ориентировки такие.

О.Зинцов. Но картину в целом или ориентацию в целом такая система не дает. Поэтому, если человек склонен к размышлениям и обобщениям, в такой системе все заклинивает. Потому что навигатору не дано никакой концептуальной составляющей.

Д.Дондурей. Когда вы говорите о навигаторе-поводыре, то понятно — это прагматическая задача. Не сбиться с пути, не потерять нить, выстроить связь со своими, не уйти в лузеры, аутсайдеры. Разные, но конкретные цели. И что еще очень важно: наша традиция всегда была связана с идеологическими противостояниями. В таком противостоянии была заложена важнейшая для людей система рубрикации «свой — чужой». Сегодня кажется, что сама система ценностно-мировоззренческих противостояний распалась. Как будто этот реактор залило цунами и мы уже не знаем, либералы мы или консерваторы, такие или сякие, да и доказывать все это нет уже никакого интереса. Образ навигатора ведь тоже технологический и бесполый.

О.Зинцов. Да-да. Идеологическая пустота — это очень серьезный момент.

З.Абдуллаева. Именно поэтому было важно наградить группу «Война» на «Инновации».

О.Зинцов. Получается, чтобы было искусство, надо срочно выдумать идеологию?

Д.Дондурей. Сегодня в России безусловно важен мировоззренческий акцент.

З.Абдуллаева. Не думаете ли вы, что отсутствие идеологии привело к биологическому перерождению? Отсутствию темперамента, позиции и т.д.? Кажется, что мы — другие биологические особи по сравнению с теми, кто был активистом прежних десятилетий. Можно иначе сказать: рыночную (средневековую) площадь сначала заменила наша знаменитая кухня, а теперь — кипучее пространство блогеров.

К.Рождественская. Вот насчет способности к рефлексии: у меня есть ощуще-

ние, что с развитием социальных сетей, особенно тех, где есть строгие ограничения по количеству знаков, у людей начала отмирать необходимость в метарефлексии. Они могут сказать, чем занимались утром и что они по этому поводу ощущают, но осмыслять это все им совершенно неинтересно и уже не нужно, да и места нет. Зато развиваются какие-то другие навыки — мгновенное нажатие внутренней кнопки «like» заменяет тонны размышлений. Рефлексия не дает новых смыслов. Гораздо проще отреагировать «лайком». И даже классический хармсовский диалог: «Я писатель. — А, по-моему, ты говно», — сегодня уже не может произойти, потому что слова «по-моему» занимают лишние восемь знаков и их лучше выкинуть. И критике хорошо бы понимать, что теперь она существует вот в таком пространстве.

А.Медведев. Отсутствие темперамента — это, конечно, проблема. Но, если честно, не наша. У всех здесь присутствующих есть и темперамент, и драйв, и вера в себя. Другой вопрос, что у времени нет запроса на эти качества. И тут уже все зависит от того, насколько нам важно то, чем мы занимаемся. А вот с этим — да, проблема есть у всех.

О.Зинцов. В отсутствие идеологии встала и проблема, связанная с формулированием эстетики.

З.Абдуллаева. Но румыны с этим справляются, поляки — мы сейчас наблюдали гастроли польского театра — тоже. Они прорабатывают свои исторические травмы, осмысляют прошлое. Практики театра вместе с критиками, театроведами, историками занимаются огромной исследовательской и насущной каждодневной работой, которая, кстати, и зрителями очень востребована.

О.Зинцов. Я наблюдал польскую театральную делегацию. Приехали не только актеры, режиссеры, но и критики. И вот там как раз было впечатление, что критики понимают, чем они занимаются, для чего это делают. Было видно, что они имеют какое-то самоуважение, ощущают себя важной составляющей театрального процесса. Для нас это давно и совершенно забыто. Представить, что я имею какое-то отношению к нашему процессу, невозможно. Он существует сам по себе, и я — сам по себе, но зачем-то все это еще делаю.

З.Абдуллаева. Мы — самая асоциальная страна. Чего нельзя сказать о Германии, Румынии, Польше. Польский опыт «Солидарности» отзывается в позднейших поколениях. И в совершенно разных сферах художественной деятельности, включая критическую и эстетическую.

Д.Дондурей. Не забывайте, что в последние пятнадцать лет у нас исчезли все формы профессиональной солидарности. Остались функционирование учреждений и личный заказ.

О.Зинцов. Само наличие художественного процесса или его отсутствие не является определяющим. В отсутствие этого процесса критик может его заменить и хорошо себя чувствовать. Проблема-то в том, что сейчас процесс и наблюдатель связаны непонятными отношениями и наблюдатель перестает понимать, за чем он наблюдает. Он не определил своего отношения к предмету, которым занимается.

Да и те, кто поставляет материал для рефлексии, в такой же непонятной позиции. Это очевидно и на примере массовой культуры. Особенно на римейках советских фильмов. Советские фильмы имели отношение к реальности, хотя она была идеологизирована — но при этом позволяла себя угадать. Приняв какие-то конвенции, ты понимал, что это — реальность. А новое массовое кино не пытается вообще подражать реальности, оно ставит задачу формирования реальности. То есть работает исключительно, как реклама.

А.Медведев. Вот-вот.

О.Зинцов. В таком кино взгляд на реальность именно рекламщика.

З.Абдуллаева. Впарить продукт.

О.Зинцов. Но они даже не понимают, какой продукт продают. У них есть какие-то навыки продажи, но все равно понять, что продают, они не могут. Даже когда им заказывают продавать Родину, в смысле образ России, они все равно не

понимают, что это такое. Поэтому в этом кино нет героев, а есть дети из рекламы йогурта, подростки, которые идут за «Клинским», и т.д. За всем этим нет не то что реальности — попытки и задачи хоть как-нибудь с этой реальностью соотноситься. Наверное, у них в голове есть подсознательное ощущение, что вся страна уже переехала в телевизор. Зачем же мы будем показывать что-то другое, кроме телевизора? Реальность вообще вычитается из сферы рефлексии. Румынское кино и польский театр, о которых упомянула Зара, имеют как раз отношение к реальности, они рефлексируют реальность как историю, как социальное пространство. У нас реальность отброшена за ненадобностью.

К.Рождественская. Если говорить об этих вот римейках, мне кажется, в стране существует некий страх истории, точнее, глобальное отсутствие рефлексии по поводу советского прошлого. Поэтому советские фильмы для нас как бы заменяют собой историю, становятся единственной удобной исторической реальностью.

З.Абдуллаева. Мне кажется, разрыв с реальностью связан, кроме прочего, и с тем, что, несмотря на всеобщее и вроде бурное недовольство, порог драматизма стал гораздо менее чувствительным. Шум (как в ток-шоу или в Сети) анестезирует реальные травмы, драмы. Тут мы, конечно, не одиноки в мире, и все же...

Д.Дондурей. ...ощущается какая-то непуганость. Точнее, парадоксальная «стабильность», несмотря на психологическую неуравновешенность и реальные страхи.

З.Абдуллаева. Как говорил персонаж Довлатова — я не точно перескажу, — его отец писал стихи о смерти, что доказывало его жизнелюбие.

О.Зинцов. Да, вместо трагизма мы еще с 90-х тянем ощущение сплошного гедонизма.

К.Рождественская. Мне-то кажется, что, наоборот, на наших болотах все очень драматизируется, любое событие вызывает бурю — пусть даже это буря апатии. В социальных сетях могут сутками обсуждать то или это, «Войну» или фильм по Пелевину, переходя на личности и требуя сатисфакции. Другое дело, что это такой выход пара, подмена реальности. Ощущения трагизма сколько угодно: опубликуй в своем блоге фотографию с горящей свечкой, и вот уже ты высказал свое сочувствие Японии. Виртуальные эмоции, очень удобно. Я, кстати, не говорю, что это плохо: это настоящая сила, и надо изучать это как тенденцию. Мутация уже в разгаре, надо просто иметь это в виду.

А.Медведев. Это общая проблема мировой культуры, тут у нас нет приоритета. Вытеснение смерти, игнорирование трагизма, перемещение события в область «новостей» — все это общие симптомы конца XX — начала XXI века. Другое дело, что и тут Россия впереди планеты всей. У меня даже есть предчувствие, что по аналогии с 1917-м наша страна в итоге первой окажется слабым звеном в цепи глобализма и произойдет прорыв в другие, неведомые нам пока области. Лет через пять-десять... В общем, хочется дожить.

О.Зинцов. Но я еще хочу вернуться к тому, что наши производители не только не могут производить смыслы, ценности, как агенты масскульта, они не могут производить и стиль. У них мышление рекламщиков, но они — плохие рекламщики. Я все хотел написать в «ИК» текст про странное раздвоение сознания: у меня две родины — русский язык и американская культура. В Америке много поколений работало над тем, чтобы сделать это пространство уютным, знакомым, а если страшным, то специально интересным. Там это узнаваемо на уровне деталей и на уровне пейзажа в целом. Когда я туда приехал впервые, Америка оказалась абсолютно знакомой мне страной. Я чувствовал, что это мое, хотя никогда там не жил.

З.Абдуллаева. Ты сожалеешь о непрерывности, нами утерянном ощущении. Сережа Добротворский говорил: «Только наладился пиво пить в этой точке, а там уже бюстгальтеры продают».

О.Зинцов. Так вот: здесь никто не обустроил ни реальность, ни ее отражение.

А.Медведев. Да нет же, наша реальность уютна и грустна. Просто для того, чтобы научиться ее воспринимать, как Америку, надо сначала произвести опре-

Кира Муратова

деленные, порой болезненные операции над собственным сознанием. Такой вот шизоанализ...

К.Рождественская. Ну так давайте обустраивать, блин. А не сидеть тут и ныть, что вот никому мы не нужны и все у нас плохо. Если нам кажется, что кинематограф не занимается отражением реальности, то либо надо снимать свои «400 ударов», уйдя из критики, либо текстами своими делать что-то такое, чтобы соответствовать реальности.

З.Абдуллаева. Но появилась же у нас режиссерская смена со своими волнами «отражений» этой самой реальности.

О.Зинцов. Я, наверное, больше всех из здесь присутствующих смотрю отечественный масскульт. Так вот, хорошая реклама продает стиль жизни. А наша реклама его не продает, только разве что самый тупой. Хемингуэй, Генри Миллер делают рекламу чего-то нематериального, но что осознается на взгляд, на запах, на вкус. Например, вот в Финляндии, может, еще где-то существует сеть баров «Хемингуэйс». У нас нет стандартов художественного поведения. Или они такие чудовищные, как «Распутин». В этом не хочется жить, этому не хочется подражать. Поэтому нет этой ориентации на местности, и на фиг она не нужна.

З.Абдуллаева. Остается вопрос, который, казалось, перестал кого-либо интересовать в последние годы, а в нашем разговоре опять вспыхнул. Проникновение в наше пространство наиболее точно удавалось именно в условном искусстве. Не в фигуративном.

О.Зинцов. Да. Что и сделал однажды русский авангард.

З.Абдуллаева. Само пространство, а не только время задает метод и способ его отображения. Так же, как тот или иной предмет задают определенный жанр и стиль письма. А другой объект твоих же сочинений — иной стиль и жанр. Получается, что так называемый реализм, поразивший в новом румынском кино, здесь не всегда возможен даже в кино- и театре doc.

А.Медведев. Никакого реализма нет — это мы все прекрасно понимаем. Чем большие куски реальности включает в свой текст режиссер, писатель, художник, тем огромнее становятся кавычки, в которые эти пласты приходится заключать. Это, повторюсь, проблема общая, мировая. А наша специфическая проблема в том, что у нас почти никто и не пытается сблизиться с реальностью. В том числе и потому, что просто не знает, что так бывает. Так что наша задача как критиков — просто поставить скромный указатель: «Там есть, что ловить».

З.Абдуллаева. Реализм, конечно, есть. Но это слишком сложное понятие.

О.Зинцов. Румыны показывают нам ту же самую фактуру, а обладают при этом стилем. Почему?

Д.Дондурей. И, как кажется, практически тем же взглядом на реальность.

О.Зинцов. Получается, что румыны нам о нас рассказывают больше, чем мы о себе.

Д.Дондурей. Но у нас все-таки есть несколько молодых режиссеров...

О.Зинцов. Первый человек, который что-то про меня здесь показал, был...

З.Абдуллаева. ...Бакурадзе.

О.Зинцов. Да.

Д.Дондурей. У одаренных молодых режиссеров есть эти прорывы — касания, чуткое видение реальности. Но общество и даже профессиональное сообщество это не воспринимает как удачу.

З.Абдуллаева. Это не совсем так. Хотя каждый раз приходится биться, доказывать вроде совершенно очевидное, что «Волчок», например, или даже «Кочегар», или «Обратное движение», или «В субботу» — несомненные удачи. Эти дебюты и такие фильмы классиков требуют серьезного разговора и другого уровня обсуждения.

А.Медведев. Удач, на самом деле, не так уж и мало. Проблема в том, что нет механизма, позволяющего признать удачу удачей, а поражение — поражением. Но здесь мы возвращаемся к нашей вечной теме... Вот, скажем, «В суббо-

ту» Александра Миндадзе. Я с удивлением наблюдал, как в профессиональной и околопрофессиональной среде формируется мнение о картине, как о неудаче, едва ли не провале. И почти никто не сказал, что как бы ни оценивать фильм, что бы ни говорить о его герметичности и антизрительском характере, он, в отличие от абсолютного большинства других современных фильмов (в том числе и представленных в конкурсе Берлинале), находится на территории искусства. То есть, с одной стороны, заслуживает самого строгого суда, но — с другой — имеет право на существование уже потому, что сумел там оказаться.

О.Зинцов. Можно еще сказать, что инструментальные функции критики также размыты. А они ведь тоже должны зависеть от задач, от того, куда и о чем мы пишем. Это формирует и язык, и широту охвата и т.п. Когда я занимаюсь редактурой, то понимаю, что мало кто владеет тем, что называется «формат». Хотя все этот самый формат ненавидят. То есть нет простого понимания: чтобы что-то ломать, с чем-то играть, нарушать правила, нужно уметь их соблюдать.

З.Абдуллаева. Как и в искусстве.

О.Зинцов. Конечно. Если мы не можем сформулировать правила, конвенции, нам неинтересно писать. Если мы в какой-то степени считаем себя авторами, то нам интересно нарушать правила. Что-то придумывать поперек. Но для этого должно быть поле, на котором это было бы возможно проделывать. Оно должно быть размечено.

Д.Дондурей. Неужели цензуру вводить?

О.Зинцов. Нет, на время ввести классицизм. Нужна господствующая стилистика, идеология или связанная с идеологией стилистика, что чаще всего и бывает, которая бы формировала...

З.Абдуллаева. ...неужели соцреализм?

О.Зинцов. Ну да. Или соцреализм, или классицизм, что примерно похоже. По отношению к нему сразу возник бы какой-нибудь андерграунд... Наш «театр doc» существует вроде бы в оппозиции, но какой-нибудь абстрактный Табаков пройдет и его не заметит. Потому что у абстрактного Табакова нет никакой художественной позиции, мировоззренческой позиции.

К.Рождественская. Мне страшно все это слушать. Вы, пусть даже не очень всерьез, говорите, что вам комфортно только в условиях андерграунда и оппозиции? Те же румыны — они разве оппозиция? Наоборот, они осмысляют свою историю и самих себя и таким образом формируют эстетику. В России, насколько я вижу, нет привычки осмыслять историю. Может быть, поэтому нет внятной эстетики?

О.Зинцов. Нет, я совершенно не хочу быть в андерграунде. Речь была скорее о диалектике. А история, несомненно, тоже может быть точкой отсчета. В том числе и стилистической, потому что там, в истории, есть цельные эстетики, большие стили.

А.Медведев. Давайте попробуем писать лучше.

З.Абдуллаева. Быть в андерграунде — это вынужденный, иногда единственный, как свидетельствует наша история, экзистенциальный выбор. Его просто нельзя ни исключать, ни желать.

О.Зинцов. На рефлексии по поводу противостояния формируются позиции и, соответственно, смыслы. Если мы постоянно имеем дело с каким-то желе или болотом, мы можем только в нем погрязнуть. Мы не можем его отрефлексировать. Мы даже, как каменную стену, не можем его долбить.

Д.Дондурей. В таком положении мы не сможем не только всплыть, но даже утонуть. На этом предлагаю закончить разговор.

ЛЮБЛЮ/НЕ ЛЮБЛЮ «ИК»

АНДРЕЙ ЗВЯГИНЦЕВ

У нас на экранах, кроме американских фильмов, сплошь только «великие» или «самые лучшие». Посему хорошо, что искусству кино, пусть хотя бы на страницах одноименного журнала, есть где найти приют. Поздравляю сотрудников журнала, его авторов и читателей с юбилеем.

АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ

Поздравляю «Искусство кино» с юбилеем. Я читаю этот журнал с детства, хожу в его редакцию — тоже с детства, и с детства и до сих пор он настойчиво напоминает, что наша профессия — это искусство, и, возможно, важнейшее из всех искусств. Это ощущение теперь часто теряется, в последнее время все больше, и мы — я имею в виду себя, своих коллег и зрителей — нуждаемся в этом напоминании. Хочется верить, что великая отечественная традиция киноискусства жива и никуда не делась, что кино — это не только надоевшие слова про рейтинг, артхаус, идиотский классификатор жанров, нарастающая дебилизация как произведений, так и аудитории, заносчивое и беспомощное занудство одних и не менее беспомощное и заносчивое б…во других.

В детстве была, да и сейчас есть, магия темного зала, еще не загоревшегося экрана, волшебное ощущение с тех времен, когда великие фильмы нельзя было даже еще увидеть — о них можно было только прочитать, а пересказы бывали не хуже фильмов.

Журнал с его всегдашней черной обложкой, напоминающий темный зал перед включением проектора, магический миг за секунду до возникновения перед глазами рукотворной реальности, напоминает о присущем нашему делу волшебстве, о том, что стоит назвать призванием. Журнал говорит о нем так, как и следует: говорить о магии прямо — нельзя, надлежит говорить вокруг и около, перемежая точность и случайность, тщательно следя за выражением посвященности на лице. Журнал хранит это «знание», глядишь — добережет, кто-нибудь когда-нибудь высадится на эту планету, откроет подборку и опять начнет снимать фильмы, вызывающие детский священный восторг.

НИНА ИГНАТЬЕВА

Началось все с «голубятни». Так сотрудники журнала «Искусство кино» называли верхний этаж здания Театра киноактера на улице Воровского. Вела на этот этаж узкая крутая лестница, лифта не было, и тем не менее весьма невзрачное помещение редакции обычно заполняли не только хозяева, но и многочисленные гости. Разумеется, свою роль тут играло удобное размещение редакции — внизу Театр киноактера, напротив Союз писателей, Дом литераторов. Но притягивали прежде всего общий интерес, сама атмосфера живого творческого общения. Это главное, что я ощутила, когда летом 1958-го вступила в должность старшего редактора отдела критики. И что, на мой взгляд, определило репутацию и вес журнала в культурной среде второй половины 50-х, в 60-е годы.

Ведь карабкался по этой проклятой лестнице, задыхаясь и чертыхаясь, почтенный Виктор Борисович Шкловский и охотно принимал у себя дома любимых сотрудников «ИК», сумевших заслужить эту творческую дружбу. Был постоянен в своих частых визитах в «ИК» Евгений Габрилович. И, наверное, не слу-

чайным оказалось для Василия Шукшина спонтанно возникшее на лестничной площадке обсуждение замысла его будущего фильма «Живет такой парень». Вокруг «ИК» образовался, все расширяясь, некий семейный круг, где были равно уместны и утонченный Григорий Михайлович Козинцев, и шумный Борис Андреев, и Александр Галич с гитарой. Заслуженные мэтры, совсем молодые — каждый по-своему чувствовал здесь некую духовную подпитку, а мы уж точно ощущали мощную обратную связь. И отдавали свой долг, точно выбирая объекты, нуждающиеся в особом внимании, активной поддержке, пристальном художественном анализе. Журнал упорно сражался за сценарии «Мне двадцать лет» Марлена Хуциева и Геннадия Шпаликова, «Андрей Рублев» Андрея Кончаловского и Андрея Тарковского, настоял на публикации сценария Василия Шукшина «Я пришел дать вам волю». Оценивая картину Григория Чухрая «Баллада о солдате», прежде всего стремились подчеркнуть ее истинный масштаб, человеческое, художественное значение фильма, не отмеченного в свое время по достоинству критикой официальной.

Из восьмидесяти лет существования журнала более трех с половиной десятилетий относятся к моей жизни в нем. Жизни, преимущественно связанной с периодом советским, с его уставами и требованиями. Не в безвоздушном пространстве, испытывая на себе влияние «оттепелей», «похолоданий», «застоев», проходила работа редакции. Иногда было досадно, порой противно, очень стыдно — особенно когда вчерашний друг редакции, истинный художник, подвергался на журнальных страницах нелепым разоблачениям. И все же... Даже в условиях предписаний и ограничений журналу удавалось «жить не по лжи», выбирая из всех предпочтений одно — критерии истинного искусства.

Что бесспорно: журнал может гордиться высоким уровнем критических работ, тем, что он сделал для развития теории и истории киноискусства. Здесь, в «ИК», сформировался критический актив нашего кинематографа, здесь, в «ИК», родился и вырос наш общий ребенок — замечательный современный критик Юра Богомолов.

Сегодня в стране изменилось очень многое — и по содержанию, и по форме. Отмечая восьмидесятилетие журнала, его нынешний коллектив не будет, конечно, как мы в юбилей пятидесятилетний, торжественно маршировать на сцене Дома кино с красным знаменем наперевес («Шел под Красным знаменем боевой отряд...»). И в Дом кино ему путь заказан, и орден уж тем более не светит.

Однако журнал выходит, его читают. За продолжение лучших традиций самоотверженно и бескорыстно бьются и долгожители «ИК», и примкнувшие позже.

Удачи, успеха желает вам человек «из прошлого».

АЛЕКСАНДР КАБАКОВ

Журнал, который сделал мне судьбу

Я хотел поступать во ВГИК на сценарный (прошел творческий конкурс, но отец, военный инженер, отговорил; отдельная история), а потому внимательно и целиком читал журнал «Искусство кино». Это было довольно скучное специализированное издание странно маленького формата, на тонкой глянцевой бумаге. В библиотеке Дома офицеров его брал кроме меня только капитан Мителица, командовавший секретными киносъемками испытательных ракетных пусков и воображавший себя, видимо, Дзигой Вертовым...

Спустя почти тридцать лет, в мае 1988 года, я закончил сочинять повесть «Невозвращенец» и собрался читать ее приятелям вслух, под водку и небольшую закуску.

Это была моя форма «самиздата» — устная, гарантировавшая от того, что кто-нибудь из друзей забудет машинопись в метро и она попадет в КГБ. К тому же, приглашенные пили мою водку и закусывали моими бутербродами, так что отзывались об услышанном в основном положительно.

Повесть «Невозвращенец» появилась как моя превентивная акция, должная нейтрализовать уже упомянутую контору. Дело в том, что в разгар пере-

стройки и гласности, не говоря уж об ускорении, меня попытались завербовать в стукачи. Вот чтобы у органов не возникло соблазна — в отместку за неудачу — пустить слух, что вербовка удалась, я и написал эту повесть: как никак документ, если что. Кто читал, тот понимает, что все это небольшое сочинение написано именно как вопль: «Хрен вам, я стучать не буду!» Там даже имена и внешность вербовщиков не изменены по отношению к реальным — только передвинуты крест-накрест.

...И вот я прочел вслух эту повесть и выпил, наконец, рюмку, выслушивая похвалы и удивления: как это я в разгар гласности опять написал непроходняк? А надобно сказать, что у меня уже готовилась первая легальная книга, там было много всего против советской власти, но тут было сомнение в успехе перестройки! Конечно, этого ни при какой свободе не позволят...

Среди слушавших был Дима Попов, киновед, критик и вообще киношный человек, к тому времени уже оттащивший на «Мосфильм» мой «Ударом на удар, или Подход Кристаповича», по которому Владимир Наумович Наумов уже готовился снимать свой первый прямо-таки антисоветский фильм «Десять лет без права переписки». И вот Дима Попов увел меня в другую комнату, где, под клятву не потерять и никому из посторонних не давать машинопись, попросил повесть, которую он покажет в «Искусстве кино».

Вот так все и получилось. После этого Константин Александрович Щербаков, главный редактор, всего лишь за год протащил «Невозвращенца» сквозь цензуру, причем мне были сделаны намеки, что через самый верх. Не знаю до сих пор, как Косте это удалось. В любом случае — с «Искусства кино» для меня когда-то все начиналось, им же, этим искусством, оно и осуществилось. Косте нижайшая благодарность, Диме — может, прочтет в своей Германии туманной — искренняя признательность.

Потом наступило безумие — чтение июньского 89-го года номера во всех вагонах метро, переводы на все мыслимые языки, чудовищный фильм Снежкина и сообщение через ВААП — после того, как этот жуткий фильм был снят, — что материалом заинтересовался Оливер Стоун...

Все было потом, а сначала было «Искусство кино». Важнейшее для меня из всех искусств.

НАУМ КЛЕЙМАН

Круглые даты оправдывают пафосное содержание и даже возвышенный стиль юбилейных речей.

Но долгая жизнь рядом, вернее, вместе с юбиляром допускает в поздравлениях мемуарные темы и лирический тон...

Отчетливо помню, когда и как я впервые увидел журнал с названием «Искусство кино». Весной 1954 года в Кемеровскую область приехал на встречи со зрителями Михаил Геловани — экранное воплощение уже почившего и еще не развенчанного вождя. Не только нам, ссыльным (официально «спецпереселенцам»), но и большинству «свободных» жителей города Гурьевска не светило счастье лицезреть вживе Двойника Самого: билеты во Дворец металлургов не продавались, а распределялись горкомом среди приближенных и передовиков. В утешение нам, смертным (не слишком, впрочем, горевавшим), городская библиотека выставила в стеклянной витрине книгу «Образы Ленина и Сталина в кино», окружив ее тонкими серо-синими тетрадками «Искусства кино» с вклеенной на каждую обложку фотографией... Домой журнал не давали: в библиотеке было чуть ли не по одному экземпляру каждого номера — единственному на весь город.

Через два года «Искусство кино» — в благородно побелевшей и уплотненной одежке — стало для меня одним из учебных пособий на киноведческом факультете ВГИКа...

А еще через год с журналом произошла поразительная метаморфоза. Он раздался ввысь и вширь. Разноцветные «абстрактные» (почти польские!) плашки на обложке и акцидентный шрифт, придуманный Соломоном Бенедиктови-

чем Телингатером, были сигналами грянувшей оттепели. Но главное — «Искусство кино» под рукою Людмилы Павловны Погожевой превратилось в постоянное и желанное чтение: его стало возможно читать, а не только «политически информироваться»! Кинематографисты и зрители посерьезнее начали журнал выписывать или доставать…

Вот характерный для «погожевской эры» эпизод. Осенью 1958-го, после реабилитации и выпуска в прокат второй серии «Ивана Грозного», Людмила Павловна пришла к Пере Моисеевне Аташевой на Гоголевский бульвар за каким-нибудь материалом о фильме. Пера Моисеевна попросила меня достать с верхней полки папку с раскадровкой монолога Бориса Годунова «Достиг я высшей власти…», откуда родом и концепция, и стилистика «Грозного». Погожева долго смотрела на стремительные рисунки Эйзенштейна, потом хрипло выдохнула: «Нет, я добьюсь цветной вклейки — чего бы и сколько бы ни стоило! Это ведь ключ! При чем тут заказ Сталина?..» И вдруг добавила: «Я же в университете о Достоевском писала!» В киосках «Искусство кино» расхватывали, почти как «Новый мир».

1970-е: другая эпоха — другой журнал. Он внешне съежился, потемнел, хотя и приобрел некую элегантность. Как ни странно, в ситуации крепчавшего застоя «Искусство кино» много лет сохраняло в своем активе почти всех ведущих критиков прежнего времени, а с ними — внимание зрителей и профессионалов.

Однажды, летом 1975-го, позвонила Катерина Борисовна Левина, ответственный секретарь редакции: «Евгений Данилович просит вас прийти завтра после обеда!» С Сурковым я не был знаком. Слава его была весьма сомнительного свойства. Среди прочего говорили, что ни одну статью он не пропускает без переделки (чаще всего — собственным пером), иногда меняя ее смысл до полной неузнаваемости. Едва я вошел в кабинет, как Сурков, сверля меня испытующим взглядом, произнес… на очень приличном немецком длинную речь (как вскоре выяснилось, цитату из Шиллера!), завершив ее уже по-русски восклицанием: «Кто сейчас так пишет и, главное, так думает об искусстве?!» После чего заявил, что журналу срочно нужна статья к пятидесятилетию «Броненосца «Потемкин», Юренев пишет для «Вопросов киноискусства» и, наверное, будет писать для «Правды», и вообще — нельзя ли как-нибудь иначе посмотреть на фильм? «Как иначе? Вот и подумайте! Я не настаиваю на точке зрения Шиллера…» — и Сурков как-то зловеще засмеялся. До сих пор не понимаю, почему я согласился подумать. Через месяц приношу статью, и наступает молчание. Ни в декабре, к полувековой годовщине первого показа, ни в январе 1976-го — к юбилею премьеры в прокате — моя статья в журнале не появляется. Решаю никого и ни о чем не спрашивать. В феврале внезапно получаю гранки: ни одного слова в статье не изменено! Лишь мой заголовок решительно зачеркнут редактором: вместо «Надо поднять голову!» стоит «Только 15 кадров»…

Я не буду прослеживать все перипетии судьбы страны, отражавшиеся, говоря новоязом, на позиции, на контенте и на имидже журнала. Нынешний главный редактор, будучи виднейшим социологом, сделает это (если уже не сделал!) лучше меня.

Завершаю затянувшееся приветствие окрепшим в последнее время предчувствием: журналу «Искусство кино» предстоит новое преображение.

Отсюда — пожелание решимости, сил и успеха всем, кто делает и кто читает журнал!

Добрых перемен, юбиляр!

ВИКТОР КОСАКОВСКИЙ

«Искусство кино» — терпеть ненавижу! Испортили мне всю жизнь! Пятьдесят лет, а ничего путного не сделал. А ведь мог бы быть Шопенгауэром! Снимал бы журналистское документальное кино, откликался бы на злободневные вопросы общества — и почет бы мне, и уважение, и копеечка! А теперь — ни того, ни другого, ни третьего. Исчез с горизонта российской интеллигенции! Все потому, что вдолбили мне с малых лет в голову, что кино — это искусство! Спасибо вам за это!

МАКСИМ КУРОЧКИН

Кино — это искусство воздействия, благородное искусство насильственной трансформации. Картинки, музыка, актерские подвиги — конечны. Наборы аттракционов и их комбинации, как ресурс воздействия, заканчиваются. Слова и сочетания слов — только начинаются. Кино этого века будет жить в словах, картинка перестанет кого-то всерьез волновать, она уже сейчас не сообщает ничего важного. Все картинки одинаковые, все совершенные картинки — одинаково пошлые. Только картинка, распятая на станке слова, имеет будущее. Только невыносимо точное соответствие замыслу автора означает — кино.

В 1951 году мелкий гангстер Хэрри Грей написал книжку о гангстерах и профсоюзном движении. Он описал быт подонков, их мысли, технологию выживания в большом городе, он озаботился тем, чтобы объяснить человека убивающего, деконструировать романтику насилия. В 1984 году Серджо Леоне снял фильм «Однажды в Амерке», основанный на книге Грея. Леоне не был мелким гангстером. В своем фильме он исказил и облагородил технологии уличного заработка, подменил неудобные мысли героев многозначительными-малосодержательными крупными планами, проигнорировал рутину, несвободу, повседневную униженность солдат «организации», саму «организацию» замолчал, создал визуальное и звуковое утешение всем рэкетирам до конца времен. Точное и горькое наблюдение, что любого можно купить за кремовое пирожное (это сквозная тема романа) превратилось в обаятельную зарисовку о природе детства. После «Однажды в Америке» мир стал отчетливо хуже. Бандит любого масштаба, вернувшись домой после тяжелого дня, получает оправдание своим трудам в предельно художественной форме. Ну и мы, овцы, тоже чему-то радуемся. Если бы «Иди и смотри» снимал Серджо Леоне, мы бы ездили в отпуск сжигать белорусские деревни.

Кино — это слово. Мысль. Мысль изменяющая. Видимая реальность кинопромышленности этому утверждению противоречит. Но реальность — это щепка Возможности. И преступно поклоняться щепке, когда жив Иггдрасиль.

У искусства слова много фальшивых союзников и очень мало настоящих. «Искусство кино» — настоящий союзник искусства слова. Поздравляю!

СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА

Нравятся мне эти аккуратные черные книжечки с белыми буквами. Их приятно полистать. У меня всегда в рюкзаке одна такая книжечка с собой.

Когда я переезжал в Германию, вез с собой только книги — может, пятьдесят, может, семьдесят коробок с книгами. На границе таможенник, поблескивая глазами в предвкушении, попросил распечатать груз. Одну, вторую, третью коробку. И лицо его почему-то становилось все грустнее и грустнее, но он упорно открывал дальше и дальше, пока не дошел до коробки, из которой выудил аккуратную черную книжечку с белыми буквами на обложке. «А это что еще такое?» — уже в отчаянии спросил он. «Журнал «Искусство кино». — «Ага, все понятно». Он безнадежно махнул на меня рукой и удалился.

Что ему стало понятно?

ОЛЕГ ЛУКИЧЕВ

Журнал «Искусство кино» для меня, студента ВГИКа, был единственным источником информации о мире кино в середине 90-х. Часто сценарий, напечатанный в журнале, был прочитан раньше, чем посмотрен фильм. Имена, о которых писал журнал, вызывали в наших неокрепших мозгах священный трепет. Абсолютно «луч света в темном царстве». Я до сих пор храню дома специальный выпуск «ИК» с «прямой речью» всех известных кинематографистов о себе и профессии. Считаю, что это фантастический номер.

ДМИТРИЙ МАМУЛИЯ

Я читаю «Искусство кино» с давних времен, когда с нетерпением ожидал его выхода и в магазине глазами быстро пробегал по оглавлению, ожидая наткнуться не только на тексты о кино, — часто, очень часто в нем обитали иные тексты, странные, тянущие в себя, как, бывает, затягивает воронка. Тексты Мамардашвили, Пятигорского, Бибихина, Померанца, Хоружего.

Ты открывал журнал, и шел разговор. И это очень важно. Этот журнал так устроен — он ведет разговор. Из года в год. Из месяца в месяц.

И этот разговор не о кино, он о том, о чем само кино — его искусство.

И нужно, чтобы этот разговор не прекращался, ибо он заведен давно, а всякие давние разговоры — как старые вина: в них обитают духи.

ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ

Сегодня, поздравляя, пожалуй, самый авторитетный не только в сфере кино, но и всей российской культурологии журнал, не могу не вспомнить недавние грустные события в жизни редакции, свидетелем которых мне довелось стать.

На моих глазах происходила эвакуация из родного дома. Дома, который был построен еще в советские годы предыдущими поколениями кинематографистов специально для журнала. Не хочу свое поздравление пачкать фамилиями людей, обрекших редакцию на скитания по Москве в поисках крыши над головой и углов в дружеских домах для временного складирования бесценных архивов. Просто скажу, что перед глазами стоит картина: табличка с надписью «Искусство кино», сопротивляющаяся натиску рабочего, отдирающего ее от фасада дома в районе метро Аэропорт. Как, оторвавшись, она оголила девственную кирпичную кладку. Помню мокрые глаза сотрудников редакции, в это мгновение больше похожих на погорельцев…

Но ровно через месяц я держал в руках очередной номер журнала, и каждый последующий месяц выходил очередной номер. Но про описанные мною события на страницах «Искусства кино» — ни слова, ни полслова. Все потому, что это журнал — «Искусство кино». А искусство кино выше любой мирской суеты. Даже той суеты, которая, возможно, сокращает жизнь самих создателей журнала. Спасибо! Так держать! С днем рождения!

ВИКТОР МАТИЗЕН

Как сказал бы Ленин, доживи он до нынешней власти, из всех искусств для нас важнейшим является «Искусство кино». А из всех сеансов, добавил бы Троцкий, — питерский «Сеанс». Ибо в начале было не слово, но образ.

Что мне нравится в вашем журнале, так это его концептуальность — какой номер ни открой, нарвешься на обсуждение актуальной проблемы. Вплоть до того, какие особенности национального менталитета препятствуют модернизации российского сознания. Устанешь от глубокомыслия, сделаешь раз двадцать page down, пробежишь глазами пару лихих эссе в рубрике «Комментарии» (к чему бы это?) — и назад, в обстоятельное ток-шоу «ДБД».

Еще люблю отчеты о фестивалях — и поштучные, и особенно суммарные: так все картинно расписано, что и кино смотреть не надо. Экономия времени просто фантастическая. Вот вам, кстати, и афоризм: кино сокращает нам опыты быстротекущей жизни, а его толковый пересказ (тем паче с комментариями) столь же сильно сокращает процесс восприятия самого кино.

Интересны также портреты мастеров кино, особенно когда чувствуется, что автору дороги все проявления могучего творческого организма имярек.

Впечатляет интеллектуальный уровень и эрудиция авторов, даже если отдельные места в текстах (что бывает довольно часто) напрашиваются на ответный стёб. Иногда пополняю свой бедный лексикон — помню, нарвался на словечко «транспарентность». Теперь гордо пользуюсь ею вместо посконной «прозрачности».

Поскольку, согласно моему же принципу, критик критику — критик, воспользуюсь еще и случаем безнаказанно покритиковать журнал за некритичность. Если «ИК» судит кинематограф, то среди выступающих на этом кинопроцессе много защитников, но мало следователей и совсем нет обвинителей. Или это издержки кинопатриотизма?

Где, к примеру, разборы текущей (вялотекущей) «коммерческой» и большей частью гламусорной кинопродукции? Искусство кино, ежу понятно, тут ни при чем, но ведь кино — не только искусство. Где не работает эстетический инструментарий, работает психосоциологический. Или главный редактор уже забыл, из какой учености переквалифицировался в культурологи? Я уж не говорю про анализ кинотелевидеопроката — не все же отдавать на откуп «Кинобизнесу», «Бюллетеню кинопрокатчика» и счетоводам из «Муви рисеч»...

А где, спрашивается, киноведческие статьи, описывающие нынешнее состояние кинематографий разного зарубежья не по фестивальным выжимкам и не в фестивальном же контексте, а в родном национальном окружении? Может, заслать русских радисток в запредельные страны, дабы отстучали не о том, что там едят (как едоведы с Discovery), а о том, что глядят?

Далее: в каком кодексе уважаемая редакция вычитала, что газетный закон «один фильм — максимум одна рецензия» обязателен для профессионального журнала о кино? Каждый год появляется по меньшей мере один фильм, в титрах которого будто написано, что он посеет раздор даже среди профессионалов. Примеры, полагаю, на слуху: взять хотя бы «Счастье мое». Тут одно из двух — или вы воспроизводите две-три «базисные» точки зрения, через которые выражается любая другая существующая или априори возможная, или делаете контент-анализ кинопрессы, но не ограничиваетесь одной статьей.

И последнее. Не знаю, в чем тут дело — может, в том, что я привык читать сценарии лишь в качестве товарищеской услуги или за деньги, но я не смог прочесть до конца ни один из напечатанных в «ИК» сценариев. Вообще, практика их публикации до выхода снятых по ним фильмов кажется мне неоправданной. Большинство читателей «ИК» не продюсеры и не режиссеры — они не ищут, что бы им такое перенести на экран. Представлять за словами движущиеся картинки — бессмысленный для них труд, а читать сценарную квазилитературу как литературу — значит, совершать насилие над вкусом. Но я с удовольствием читал бы литературные записи уже вышедших значимых фильмов — в этом случае визуальная память смягчает суррогатный характер сценарного текста и углубляет восприятие виденного.

АННА МЕЛИКЯН

«Искусство кино» ассоциируется у меня с учебником, возможно, потому, что впервые познакомилась с ним во ВГИКе и помню, как студенты передавали его из рук в руки со словами: «Почитай интервью Феллини, любопытно». И это сразу придавало значимости говорящему и приближало читающего к списку великих.

«Искусство кино» и сегодня является для меня учебником, продолжающим учить и удивлять, может быть, потому, что осталось единственным изданием, не пытающимся заигрывать и развлекать, единственным изданием, еще верящим в то, что кино — это искусство.

С днем рождения!

АЛЕКСЕЙ МИЗГИРЕВ

Искусство кино

Я познакомился с журналом в самом начале 90-х. Еще до путча. Собственно, после 86-го года всю страну и меня, школьника, медленно, но верно накрывала волна новой информации о новой жизни. Помню, что наряду с «Новым миром» и «Иностранной литературой» важное место занимал и журнал «Искусство ки-

но». Помню, что трудно было подписаться на журнал в частном порядке. Лично я читал журнал, приходивший на адрес городского строительного управления. Не знаю, как объяснял бухгалтер СУ необходимость журнала «Искусство кино» в работе строителей, но я благодарен ему за то, что каждый месяц открывал черную обложку нового номера. Мое восхищение журналом, прежде всего, было связано с тем, что за текстами про кино пряталось описание жизни, новой жизни.

Жизнь наша изменилась, как и мечтали авторы журнала, и в силу этих изменений, былой популярности журналу уже не вернуть. Свежий номер, как и раньше, достать проблематично, но по обратным причинам. Теперь журнал почти никому не нужен. Я тоже его не читаю. Когда встречаю новый номер, то рефлекторно открываю черную обложку, и — не читаю. Как и все зрители, я давно знаю, что кино стремительно превращается в балаган. Кино сейчас — часть глобальной сферы обслуживания. Где-то между супермаркетом и колесом обозрения. Авторы обслуживают публику, критики — продюсеров, продюсеры — инвесторов. Здесь все меньше и меньше жизни. Цивилизация, как тотальная сфера обслуживания, пожирает культуру. Культура — вещь индивидуальная. Она напичкана страданием, фарсом и, как итог, гибелью. Цивилизация, напротив, стремится к усреднению и повторению. Цивилизация комфортна и бесконечна, культура — наоборот. Искусство — производная культуры, кино — цивилизации. Новая жизнь — спасибо реформам — однозначно выбрала цивилизацию.

Поздравляю вас с восьмидесятилетием журнала.

АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ

«ИК» рядом всегда, всю жизнь. Родная уже, но ведь всем инстанциям инстанция. Во все времена. Высокая самая, последняя. И никакого тебе снисхождения, брату. Хоть студентом с этюдом в 68-м, хоть сегодня в юбилей — и все ты в смущении под взглядом этим строгим. И нет покоя. Только счет этот вечный гамбургский.

ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ

«Искусство кино». Гороскоп

Думаю, точная дата рождения журнала — 21 января 1930 года. Моя уверенность базируется на том факте, что именно в этот день была открыта планета Плутон, связанная с коллективным бессознательным и с энергией денег — краеугольными камнями храма Cinema.

Ниже привожу несколько цитат, которые, на мой вкус, складываются в мозаичный портрет не только «ИК», но отчасти всего российского кинематографа.

«Планета Плутон властвует над всеми вещами, тайными или скрытыми от взора, такими, как подсознание. Плутон властвует над такими понятиями, как понимание, поколение, регенерация. Рождение и смерть. Начало и конец. А еще над суматохой, преобразованием, реорганизацией. Страхами, навязчивыми идеями, выставками. Изоляцией, перспективой, пониманием масс. Над всем, что является исключительным и привилегированным. Плутон действует медленно, но неизбежно».

Солнце в Водолее

Вы отличаетесь эксцентрическим темпераментом, решительностью, упрямством. В стараниях обновить окружение можете зайти так далеко, что станете стремиться к переменам ради самих перемен. Жажда духовного обновления часто соседствует у вас с шарлатанством.

Вам кажется, что люди не понимают ваши идеи. Трудно сказать, то ли вы действительно одержимы идеей чего-то нового, идеей реформы, то ли просто шутите и проказничаете. Вы духовно развиты, впечатлительны и активны, и идеи у вас реально хорошие, но репутация несерьезного, склонного к профанации

субъекта вызывает у людей настороженность. И не без основания, так как порой вы губите самые лучшие реформы из-за их приукрашивания и слишком громких обещаний. У вас много идей, но не хватает силы и серьезности за них бороться. Проповедуя идеализм, в решающих ситуациях можете спасовать. Мечтаете о влиятельных постах, но ради них можете не захотеть покинуть уютную квартиру. Это приводит к обломовщине. Вы всех и всегда озадачиваете, возможно, что блеф — это ваша суть.

Луна в Скорпионе

Вы доверяете и открываете себя очень немногим. Любите и ненавидите интенсивно, страстно. Вы ревнивый друг. Как врага вас надо страшиться. У вас есть малоприятная привычка помнить прошлое, когда вам сделали больно, когда вас обидели, ложно обвинили.

Меркурий в Водолее

Истина для вас высочайший критерий. Вы способны понять вещи, которые другим кажутся ужасными. Занимаетесь пропагандой и внедрением изобретений, новшеств, реформ. Вы способны к духовному синтезу. Не признаете традиционных систем образования и воспитания. Вы уверены, что проблемы, стоящие перед человечеством, могут быть разрешены творческим интеллектом, изобретательным разумом. Вы с раздражением относитесь к тем, чей консервативный, лишенный фантазии взгляд на мир не способен увидеть прогрессивную перспективу развития. Как гуманист вы убеждены: то, что происходит в одной части света, оказывает влияние на другую его часть.

Венера в Козероге

Нуждаетесь в богатстве и высоком жизненном уровне. (Для этого надо жениться на деньгах.)

Юпитер в Близнецах

Вы хотите быть вместе с народом, а не вести одинокую жизнь в башне из слоновой кости. Но возможен интеллектуальный снобизм. Часто недооцениваете трудности. Случайности играют в вашей жизни большую роль. В то же время вы — прожигатель жизни и попрошайка крупного масштаба. Вы обладаете способностью видеть связи между вроде бы несвязанными идеями и соединять их вместе. Вы блистаете в любой деятельности, требующей ясного интеллекта, умения обращаться со словом. Вы обладаете ненасытным любопытством и можете неотрывно читать или смотреть телевизор, чтобы удовлетворить свою потребность в умственной деятельности. Ваш ум не знает передышек.

Уран в Овне

Вы независимы, уверены в себе, обладаете сильной волей. Как говорится, бунтарь по природе. Вы как группа — своего рода хулиганье. Люди вашего типа отказались соблюдать многие почтенные традиции и правила, они были пионерами новых идей. Например, рок-н-ролл стал частью культуры именно благодаря людям вашего типа.

Нептун в Деве

Творческое воображение может быть перечеркнуто материальными обстоятельствами.

Плутон в Раке

Вы — субъект утонченный, с обостренной чувствительностью. Вы глубоко привязаны к семье и к Родине. Вы держитесь за то, что хорошо знаете. Вы недоверчивы к другим культурам — иногда они вас пугают. Хотя продвинутые члены вашей группы в состоянии прийти к пониманию того, что «весь мир — одна семья».

«Бартон Финк»,
режиссеры
Джоэл Коэн
и Этан Коэн

Российское киноведение: взгляд со стороны

Пятнадцатилетний опыт участия в конференциях и симпозиумах американских славистов-киноведов, мне кажется, дает мне право высказать свое мнение о том, как у них поставлено дело. Мнение это граничит с белой завистью, если не является оной. Американские коллеги изучают постсоветское кино системно, подробно, в разных дискурсах и всегда — с огромным азартом. В отличие от нас, больных снобизмом и не скрывающих усталого презрения к отечественному кинематографу.

Который год в Интернете работает сайт www. Kinokultura.edu под руководством Биргит Боймер — там рецензируется буквально вся (без предварительного отбора) доступная кинопродукция постсоветских республик. Здесь работает установка: если фильм не интересен эстетически как артхаусный проект, то он может быть любопытен с точки зрения социологической, гендерной, этнологической etc. Практикуется множество подходов к фильму — как классических, так и постмодернистских, без владения которыми невозможно анализировать кино и культуру в целом.

Мне всегда хотелось узнать побольше, как организовано в США преподавание киноискусства, его истории, современности и всех его составляющих. Я обратилась с этим вопросам к коллегам и старым друзьям — многие из них давно сотрудничают с нашей редакцией. Все они профессора, все собаку съели на российском кино. Мне показалось, что такая подборка будет уместна в юбилейном номере. Юбилей — некий пик и выход — хочешь не хочешь — на следующий виток. Если мы хотим развиваться. А мы — хотим. Одна из ближайших задач — разобраться с драматической ситуацией отечественного киноведения, где накопилось множество проблем. Нет финансирования, нет господдержки (хотя бы моральной, что ли), нет не только государственного проекта развития кинонауки (вот уж где нужен инновационный подход!) — нет даже мысли о том, что такой проект необходим.

Недавнее событие (которое осталось незамеченным даже среди интеллигенции) — закрытие НИИ киноискусства (существовал с 1972 года) и перевод института в статус отдела ВГИКа, теперь уже ВГУКа, — не внушает оптимизма по поводу взлета отечественной кинонауки.

Елена Стишова

ВЛАДИМИР ПАДУНОВ

Как мы открывали российское кино

Начну с ситуации у нас на Западе. Вплоть до последнего десятилетия XX века российский кинематограф советского периода фактически оставался terra incognita как для исследователей и киноведов «с Запада» (как мы тогда говорили), так и для славистов, чьи исследования русской культуры были в той же мере логоцентричными, в какой сама эта культура отождествляла себя с художественным словом. За исключением нескольких режиссеров, ставших легендарными фигурами (в особенности, конечно, это относится к Сергею Эйзенштейну и Андрею Тарковскому), и ряда картин, запечатлевшихся в сознании зрителей исключительно благодаря премии «Оскар» и обширным публикациям в прессе (как «Москва слезам не верит» и «Утомленные солнцем»), российский советский кинематограф в американском киноведении все это время оставался этаким «незамеченным слоном». Его не изучали на кинофакультетах, не включали в специальные образовательные программы и в монографии по вопросам «национальных кинематографий», не касались ни в дискуссиях, ни в каких-либо теоретических трудах. В отличие, на-пример, от французского кино, а также итальянского, немецкого, японского, индийского и других, российский кинематограф был «белым пятном», и сказать о нем было как будто и нечего.

Здесь я должен сделать пару оговорок. Как известно, были и исключения: в Университете Чикаго работал Юрий Цивьян, в Университете Нью-Йорка — Михаил Ямпольский, в Вермонтском университете — Дениз Янгблад, в Университете Питсбурга — Нэнси Конди и я. И хотя все мы вели курсы по истории российского и советского кинематографа, заниматься этой темой нам позволяли, мягко говоря, лишь время от времени. Чаще всего от нас требовалось прочесть курс по русской художественной литературе и поэзии XIX и XX веков, вести программу для третьего курса по русскому языку или истории России советского периода или же курс «Введение в историю мирового кинематографа». Иными словами, наш общий интерес к истории российского и советского кинематографа наталкивался на определенные институциональные преграды, а наша деятельность была четко подчинена требованиям факультета и не должна была выходить за рамки той или иной образовательной программы.

Еще большей проблемой было то, что у нас не было коллег-единомышленников, с которыми можно было бы побеседовать о российском и советском кино. При том что все они — умнейшие и интереснейшие люди, они просто ничего не знали о российском кино советского периода.

Крушение Советского Союза в 1991 году породило огромный поток литературы о «новой России». Часть (возможно, целая «волна») этого потока была посвящена советскому кино. После десятилетнего затишья, последовавшего после публикации в 1977 году книги Миры и Антонена Дж. Лием «Важнейшее из искусств: кинематограф СССР и Восточной Европы после 1945 года» (*The Most Important Art: Soviet and East European Film After 1945*) — значительного труда, но лишь отчасти посвященного советскому кино и, кроме того, изобилующего неточностями и ошибками, университетские издательства США начали издавать научные монографии, посвященные российскому кино советской эпохи. Среди них были: «Урочный час: гласность и советский кинематограф переходного периода» (*The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition, 1992*) Эндрю Хортона и Михаила Брашинского, «Киногласность и советский кинематограф нашего времени» (*Kinoglasnost and Soviet Cinema in Our Time, 1992*) Анны Лоутон, «Советский кинематограф эпохи немого кино, 1918—1935» (*Soviet Cinema in the Silent Era, 1918—1935, 1991*) Дениз Янгблад и «Фабрика кино: российский и советский кинематограф в документах, 1896—1939»

(The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896—1939, 1988) под редакцией Ричарда Тейлора и Иена Кристи. Однако на этом «волна» закончилась.

Кто же был целевой аудиторией этих трудов? Она практически полностью состояла из славистов, а вовсе не из киноведов. Как же в таком случае возможно было интегрировать российский кинематограф в славистику? Как подготовить следующее поколение киноведов (ныне студентов магистратуры), чтобы пробудить в них интерес к исследованию российского советского кино, а студентам отделения славистики, изучающим русскую культуру, дать понять, что кино этой страны заслуживает пристального внимания?

Но и «у них», то есть в России, в последние десять лет XX века образовалась лакуна — из поля зрения российских киноведов практически выпала западная кинотеория трех десятилетий: от структурализма до теории аппарата (apparatus theory), от феминизма до квир-теории, от постструктурализма до постколониальной теории, от Кристиана Метца до Жиля Делёза, от бурлескной комедии до фильма-нуар, от кэмпа до хоррора. Западная кинотеория и жанровые практики по сути оставались для российских киноведов «белым пятном». Не поймите меня неправильно: мои российские коллеги — невероятно умные люди, западные киноведы не могли и мечтать о тех знаниях, которыми они обладали и обладают сейчас. Но из-за жесткого контроля, осуществлявшегося советскими культурными инстанциями, западные теоретические работы в России были практически недоступны, и лишь малая часть фильмов (во всем их жанровом разнообразии) пробивалась на советские экраны. Надо признать, что в постсоветский период, в 1990-е годы ситуация — как на Западе, так и в России — начала постепенно меняться. Журналы «Киноведческие записки» и «Искусство кино» начали публиковать переводы фрагментов важнейших работ по теории кино, а российские издательства уже готовились издавать многие труды в полном, несокращенном виде.

Пробелы моих российских коллег в области теоретических знаний, однако, с лихвой компенсировались их обширными познаниями и глубоким пониманием всех тонкостей и сложностей российского кинопроцесса — от производства до дистрибьюции и кинопоказа. Причем важен не сам факт, что российские киноведы хорошо знали механизмы отечественной киноиндустрии, а то, насколько тесные связи устанавливались между киноведами и режиссерами, связи, унаследованные еще от старой советской системы государственного финансирования. Иными словами, российские киноведы обладали важнейшей исторической информацией, закрепленной в особых киноведческих текстах, в то время как значительный теоретический опыт моих американских коллег находил отражение в совершенно ином массиве киноведческих текстов.

Проблема интеграции российских специалистов в контекст американского киноведения оставалась спорной: нам по-прежнему мешали и языковой барьер, и различия концептуального характера. Как же можно было решить эту головоломку, привести столь различных участников (киноведов, славистов, российских коллег, студентов магистратуры) к конструктивному диалогу?

Ответом для меня стал Российский киносимпозиум, впервые организованный в 1999 году в университете Питсбурга и отмечающий в этом году свое тринадцатилетие, — «Другие грани России, другие русские: фильмы на грани и за гранью». Симпозиум длится неделю, в течение которой мы показываем двенадцать российских картин: восемь из них демонстрируются в рамках «круглых столов» и дискуссий (с DVD с субтитрами), четыре — по вечерам (с пленочных 35-*мм* копий с субтитрами). В каждой из восьми дискуссий принимают участие модератор, представляющий картину, и респондент, комментирующий картину и вступительное слово модератора. В качестве модераторов всегда выступают приглашенные участники, представляющие различные группы исследователей: обычно это киноведы из России, американские киноведы, а также несколько славистов из разных университетов США, Европы и Автралии. В качестве респондентов выступают студенты — выпускники киноведческих факультетов или факультетов славистики.

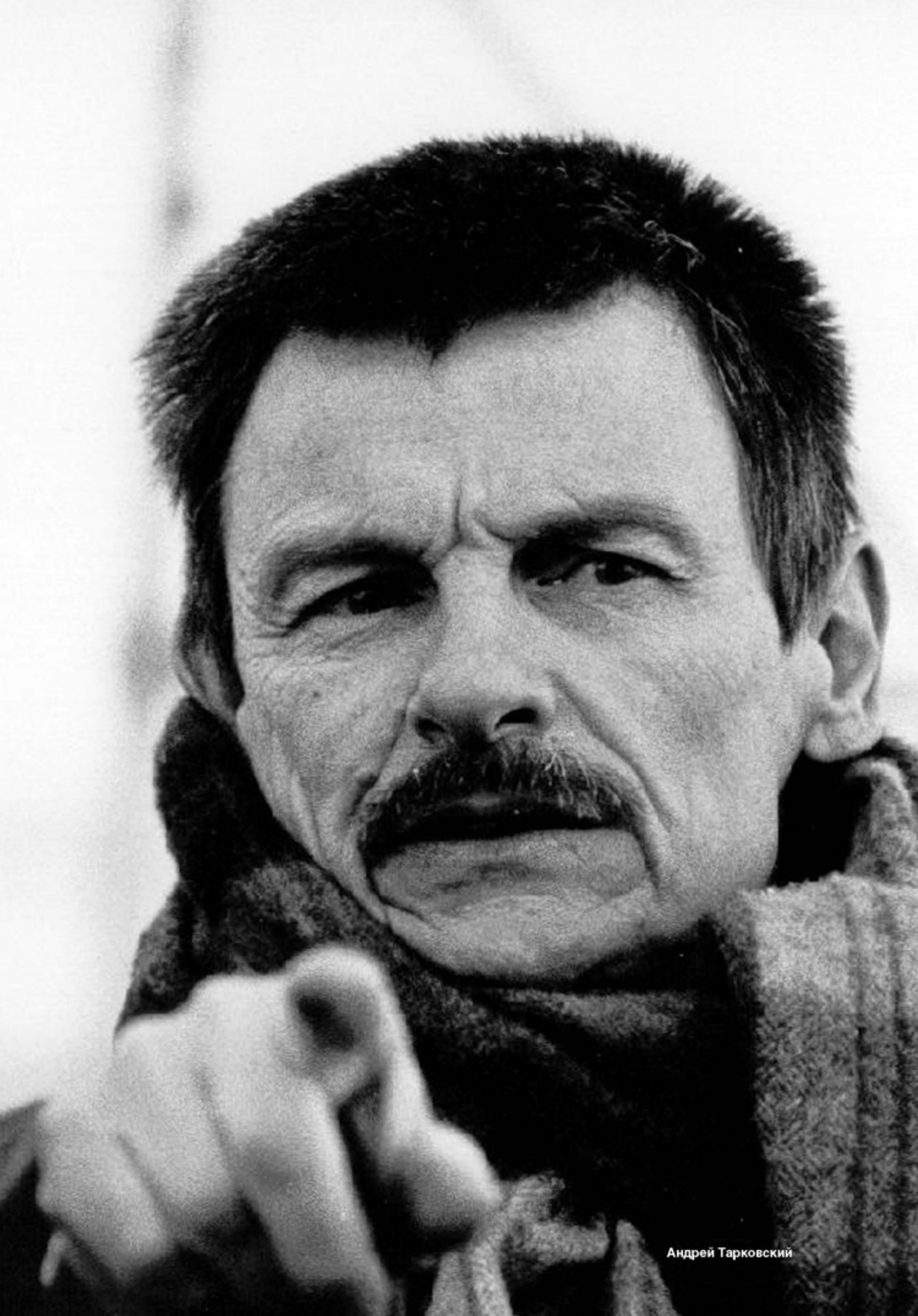
За эти тринадцать лет в рамках симпозиума было показано более двухсот российских картин (в том числе короткометражных), большинство из них — современные (ретроспективы проходят раз в пять лет, то есть пока мы провели лишь две; в следующем году в рамках симпозиума пройдет ретроспектива, посвященная российскому кэмпу). В качестве приглашенных участников на симпозиуме наряду с киноведами выступали российские режиссеры, сценаристы, продюсеры и актеры — Вадим Абдрашитов, Александр Баширов, Сергей Члиянц, Евгений Гиндилис, Рустам Ибрагимбеков, Сергей Маковецкий, Александр Миндадзе, Дмитрий Пригов, Лариса Садилова.

В Российском киносимпозиуме принимали участие и многие западные киноведы и слависты (из Великобритании, США и Австралии), среди которых были Хосе Аланиз, Марк Линн Андерсон, Энтони Энемони, Адель Баркер, Биргит Боймерс, Вида Джонсон, Иен Кристи, Катерина Кларк, Евгений Добренко, Грегори Долгополов, Джошуа Ферст, Люси Фишер, Арлин Форман, Сет Грэм, Джереми Хикс, Михаил Ямпольский, Лилия Кагановски, Вэнс Кепли, Питер Кенец, Марша Лэнди, Сьюзен Ларсен, Мойя Лакетт, Марк Липовецкий, Адам Лоуэнстайн, Дэвид Макфадьен, Нипа Маджумдар, Елена Монастырева-Энделл, Дэниел Морган, Стивен Норрис, Петр Петров, Александр Прохоров, Елена Прохорова, Олег Сулькин, Джейн Таубман, Юрий Цивьян, Фредерик Уайт, Дэниел Уайлд и Джозефин Уолл. Да, и еще режиссер Джордж Ромеро.

Насколько успешными можно считать итоги Российского киносимпозиума? В целом можно сказать, что изучение российского кино сегодня занимает важное место в деятельности двух основных профессиональных организаций, занимающихся славистикой, — Ассоциации славистики, восточноевропейских и евразийских исследований (ASEES — Association for Slavic, East European and Eurasian Studies) и Американской ассоциации преподавателей славянских и восточноевропейских языков (AATSEEL — American Association of Teachers of Slavic and East European Languages). Каждая из этих организаций проводит ежегодные конференции, в которых принимают участие сотни исследовательских групп. И хотя среди участников по-прежнему преобладают группы исследователей русского языка и литературы, с каждым годом все больше наших коллег начинают уделять внимание российскому кинематографу, время от времени в рамках конференций демонстрируются новые российские картины.

Вторая часть ответа на поставленный мною вопрос касается исключительно деятельности университета Питсбурга. Отмечу три аспекта. Во-первых, если в 1999 году деятельность факультета славистики была сосредоточена на изучении русского языка и литературы, то сегодня у аспирантов появилась возможность посещать циклы семинаров, посвященных исследованию российского кино («От братьев Люмьер до Ленина: российский и советский кинематограф с 1896 по 1934 год», «Кинематограф сталинской эпохи: советское кино с 1934 по 1953 год», «От оттепели к эпохе застоя: советский кинематограф с 1953 по 1985 год» и «Перестройка и постперестроечный период: российский кинематограф с 1986 года по настоящее время»). По завершении первых или вторых двух циклов аспиранты проходят практику, преподавая историю российского кино студентам двух младших курсов, открытых недавно на факультете. Во-вторых, со времени проведения первого Киносимпозиума значительно выросло количество доктор-ских диссертаций (восемь из одиннадцати), либо полностью посвященных исследованию российского кино советского периода или российских медиа, либо использующих кино в качестве источника информации наравне с научной литературой. Все восемь диссертантов были впоследствии приняты на работу в престижные университеты США и Великобритании. И, наконец, в-третьих, за исключением спецкурсов по творчеству определенных режиссеров или национальным кинематографиям, современное российское кино сегодня представлено в большинстве учебных курсов нашего факультета киноведения — как в программе бакалавриата, так и в аспирантуре.

Университет Питтсбурга (Пенсильвания)



Андрей Тарковский

ВИДА ДЖОНСОН

Без «перекрестного опыления»

ВЗГЛЯД НА РОССИЙСКУЮ И ЗАПАДНУЮ КИНОКРИТИКУ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТВОРЧЕСТВА ТАРКОВСКОГО

Впервые возможность сопоставить российскую кинокритику и киноведение с западными мне представилась более двадцати лет назад, когда мы вместе с Грэмом Петри начали работу над книгой «Фильмы Андрея Тарковского: визуальная фуга» (*The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*), опубликованной в 1994 году. Меня поразил (и продолжает удивлять по сей день) тот факт, что эти два обособленных мира критики, существовавшие и развивавшиеся параллельно, казалось, практически никак не пересекались, не были связаны друг с другом на каком-то значимом уровне. Это было неудивительно в советские времена, когда возможности общения российских киноведов с западными специалистами были строго ограничены и западные книги были недоступны. Сегодня и в России, и на Западе критики имеют открытый доступ к информации и возможность ознакомиться с работой друг друга, так почему же, особенно в сфере киноведения, не происходит активного взаимовыгодного обмена, того, что по-английски можно выразить термином «cross-fertilization» (дословно — «перекрестное опыление»)?

Больше двадцати лет назад западные критики, исследовавшие творчество Андрея Тарковского, часто не владевшие русским языком и не отличавшиеся глубоким пониманием русской культуры, не знали практически ничего о работе российских киноведов. Они знакомились с ней лишь по немногочисленным трудам, переведенным на английский, таким, как, например, выдающаяся книга Майи Туровской. Однако в последние двадцать лет, когда западные слависты — специалисты по русскому языку, истории и литературе — стали серьезно исследовать кино, они начали не только работать в архивах в России, но и все больше читать и принимать во внимание вклад своих российских коллег — киноведов и кинокритиков. Однако многие российские критики, работающие у себя на родине, и раньше, и теперь, кажется, мало знают о работе своих западных коллег как в области киноведения и теории кино в целом, так и в сфере российского кино и, в частности, в достаточно узкой, но постоянно разрастающейся области исследований творчества Андрея Тарковского. Достаточно взглянуть на библиографию и сноски в книгах о российском кино, опубликованных на Западе и в России: западные киноведы, как правило, ссылаются на ранее опубликованные труды российских и зарубежных авторов, в то время как российские отнюдь не злоупотребляют ссылками на работы своих коллег (отечественных или зарубежных) по той или иной теме. Здесь, может быть, действуют разные понятия о «правилах» научной работы.

Безусловно, по мере расширения исследований национальных кинематографий или фильмов конкретных авторов из разных стран, остро встает вопрос владения несколькими языками: они необходимы киноведам, ведь, чтобы провести свой собственный анализ, стоит осведомиться об уже существующей литературе и удостовериться, что никто прежде не писал того, о чем хотят поведать они. Именно так принято работать в американском сообществе, по крайней мере, в среде славистов-киноведов, к которой принадлежу и я. У критиков, работающих в России, кажется, понимания этого нет. При изучении критических трудов о Тарковском мы с моим соавтором работали следующим образом: помимо того, что мы оба знакомились

со всеми существующими публикациями о режиссере на английском, я также читала все книги и статьи на русском и кое-что на французском, а он — большинство трудов на французском, немецком и итальянском. Работая в соавторстве, мы смогли, соединив наши опыт и знания (его — в области киноведения, мои — в сфере русской культуры и кинематографа), а также наши лингвистические навыки, подробно исследовать не только картины Андрея Тарковского, но и практически весь массив научных текстов о его творчестве.

Мы также почувствовали, что можем внести свой вклад в российское киноведение и в сферу исследований творчества Тарковского, а именно представить тщательное, детальное описание и анализ сложнейших и многоплановых картин режиссера. Мы были поражены количеством ошибок, обнаруженных нами в научных работах о Тарковском, написанных как западными, так и российскими авторами. Ошибки были даже в описаниях происходящего на экране, что неизбежно вело к неточностям в анализе и, следовательно, делало его несостоятельным. Мой любимый пример — работа одного именитого французского критика, который, возможно, зашел чересчур далеко в религиозных интерпретациях «Андрея Рублева». В эпилоге картины мы видим иконы Рублева, в частности, икону Святой Троицы, а затем следует сцена с пасущимися лошадьми. Критик видит в этих трех животных воплощенный самой природой образ Святой Троицы. Проблема в том, что лошадей не три, а четыре, в связи с чем можно дать и иное толкование этой сцены: четыре лошади — воплощение четырех всадников Апокалипсиса. (Вот с такой трактовкой я бы точно не согласилась!)

Конечно, можно простить авторам ошибки, совершенные по вине обмана зрения, — ведь в те времена фильмы не были доступны на видео и DVD. Критики и киноведы, как и вышеупомянутый французский автор, не имели открытого доступа к картинам и зачастую были вынуждены полагаться лишь на свои заметки, сделанные во время двух-трех просмотров. Мы с моим соавтором имели счастливую возможность смотреть фильмы как на пленке, так и на видеокассетах (которые мы просмотрели не менее двадцати раз!), что позволило нам создать подробные описания и провести глубокий анализ этих работ. Сегодня, благодаря развитию технологий, мы имеем возможность пристально вглядываться в картины, «вчитываться» и «перечитывать» их вновь и вновь (то есть делать то, что в литературе называется «толкованием текста» — «explication du texte» (*франц.*); а некоторые западные киноведы, в особенности в США, используют новые методы и способы показа в своей преподавательской и научной деятельности, а также на конференциях и «круглых столах». Адекватное и точное описание и представление происходящего на экране (того, что мы видим и слышим) должны стать непременными условиями всякого дальнейшего, более глубокого анализа, интерпретации и прочей теоретической работы с фильмом. И остается лишь надеяться на то, что и в России, и на Западе это продуктивное направление найдет отражение в будущих трудах киноведов, как и на то, что серьезное взаимодействие между западной и российской кинокритикой и на уровне анализа фильмов, и в сфере теоретических подходов наконец установится, если мы будем тщательнее изучать и ссылаться на научные труды друг друга.

Университет Тафтс (Бостон, Массачусетс)

НЭНСИ КОНДИ

К вопросу о «региональном сырье»

Изучение российского кино в США в большой мере зависит от структуры университетского образования в целом. В университете я могу читать лекцию о Вере Глаголевой, а в рамках другого семинара — о глаголах движения, могу рассказывать о Соловьеве или о Сологубе, об «Интонации» Сокурова и об интонации как совокупности языковых средств. Система не плоха и не хороша. По мне, она и достаточно груба, и при этом весьма практична и полезна. Я описала ситуацию в нашем университете, который считается хорошим с точки зрения исследовательской деятельности, но, безусловно, в этом плане он далеко не единственный.

Если же говорить о российских коллегах, мне кажется, они более тесно интегрированы во внеуниверситетские круги, общаются и с журналистами, и с редакторами, и с представителями творческих профессий. В силу всего этого мне как стороннему наблюдателю кажется, что методы и аналитические подходы, используемые в российской кинокритике, формируются под влиянием более широких контекстов, существующих во внеакадемических интеллектуальных кругах. В отличие от ситуации в России, в США немногие интеллектуалы из внеуниверситетских кругов озабочены тем, чтобы вступать с нами в диалог; может, оно и к лучшему.

Нам поэтому приятно проводить время в кругу своих «соплеменников». Чем дальше (географически) от тебя твой сородич, тем он тебе ближе и дороже. С тех пор как я выучила русский алфавит, прошло сорок пять лет, в течение которых мы вместе переживали период непрерывных культурных метаморфоз. Когда жизнь неотделима от процесса исследования, она не может быть неинтересной.

Позволю себе роскошь привести длинную цитату, которая не дает мне покоя: «Гуманитарии России находятся по отношению к западным за стеклом прозрачным только в одну сторону. Русские ученые прилагают чрезвычайные усилия, чтобы следить за достижениями мировой науки в своей области, западные ученые замечают русских, если их профессиональный интерес касается русских как таковых или регионального сырья. «Региональным сырьем» я называю все, что «водится» на территории России: иконы, литература, язык, музейные коллекции, архивы, курганы, этнографические объекты в виде целых народов, мамонты, шаманы... [...] За исключением нескольких харизматических фигур, как М.М.Бахтин или В.Я.Пропп, русских ученых рассматривают скорее как информантов, нежели как коллег. Интересующий западных ученых ресурс может быть нескольких типов»[1].

Почти невыносимая, глубоко оскорбительная цитата. Но кого она оскорбляет? Прежде всего (как подразумевает Нина Брагинская) российских коллег, якобы воспринимаемых нами как «сырье». Кому из западных ученых хватит наглости отрицать этот феномен западного мира? Ведь, в конце концов, немецких философов мы воспринимаем прежде всего как *философов*, русских же философов мы исторически привыкли воспринимать в первую очередь как *русских*. Немецкие композиторы — это *композиторы*; русские композиторы — это *русские*. (И все же русские писатели — прежде всего пи-

[1] Брагинская Нина. Мировая безвестность: Ольга Фрейденберг об античном романе. В сб.: «Национальная гуманитарная наука в мировом контексте. Опыт России и Польши». Ред. Ежи Аксер и Ирина Савельева. М., 2010, с. 56—57.

сатели; русские режиссеры — это режиссеры, а русские математики — математики; разве я не права?) Брагинская с мучительной, болезненной точностью характеризует эту особенность западной системы научного знания, четко разделяемой на некий «просвещенный центр» и ориенталистскую периферию.

Но это оскорбление и в адрес западных ученых, суть всех исследований которых здесь сводится к ряду циничных транзакций. Разве можно сказать, что мы «потрошили на органы» тех ученых, трудами которых глубоко восхищались? Ответ на этот вопрос можно получить путем вполне традиционного изучения источников: стоит хотя бы взглянуть, упоминаем ли мы в наших работах имена и труды российских авторов? Не буду рассыпаться в оправданиях, наглядное свидетельство и станет верным ответом.

Однако строгое изучение этого вопроса может оказаться интересным и по другой причине: «присяжные заседатели» состоят из читателей журнала, который я сама читаю вот уже сорок лет, — выходит, полжизни самого издания.

Университет Питтсбурга (Пенсильвания)

РИМГАЙЛА САЛИС

Киноведение в кризисе?

Знания профессиональных российских кинокритиков в области истории национальной кинематографии, как правило, весьма впечатляющи и неизменно оказываются полезными для иностранных специалистов. Однако киноведение как отдельная самостоятельная научная дисциплина так и не прижилось в российских высших учебных заведениях, вследствие чего о традициях европейской и американской кинокритики студентам не рассказывают в аудиториях, так же как и не знакомят их с основополагающими критическими текстами — зачастую их нельзя достать даже в библиотеках. За исключением нескольких человек, российские кинокритики редко используют в своей работе подходы, основанные на теориях постструктурализма и иных культурологических исследованиях. В преподавательской деятельности, как и в критике, почти не используются методологии гендерной теории, постколониальной теории и исследований этнических групп (особенно ценных при изучении кинематографа бывших советских республик). То же касается и более новых областей, включающих исследования ограниченной дееспособности (инвалидности) и травматизма.

Если гегемония соцреализма и лишила российский кинематограф многих жанровых категорий, их явное присутствие в кино сталинской эпохи вопреки идеологическому диктату все еще нуждается в подробном анализе жанров post factum, что также может помочь в исследовании мейнстрима в целом. К изучению последнего не стоит подходить с позиций высокой культуры и эстетики артхауса, но не следует и игнорировать его, считать просто «мусором»; серьезный исследовательский подход к мейнстриму подразумевает отношение к нему как к подлинному артефакту популярной культуры, существование которого вполне правомерно.

Университет Болдера (Колорадо)

АЛЕКСАНДР ПРОХОРОВ

Публичная сфера: киноведение в пространстве дискуссии

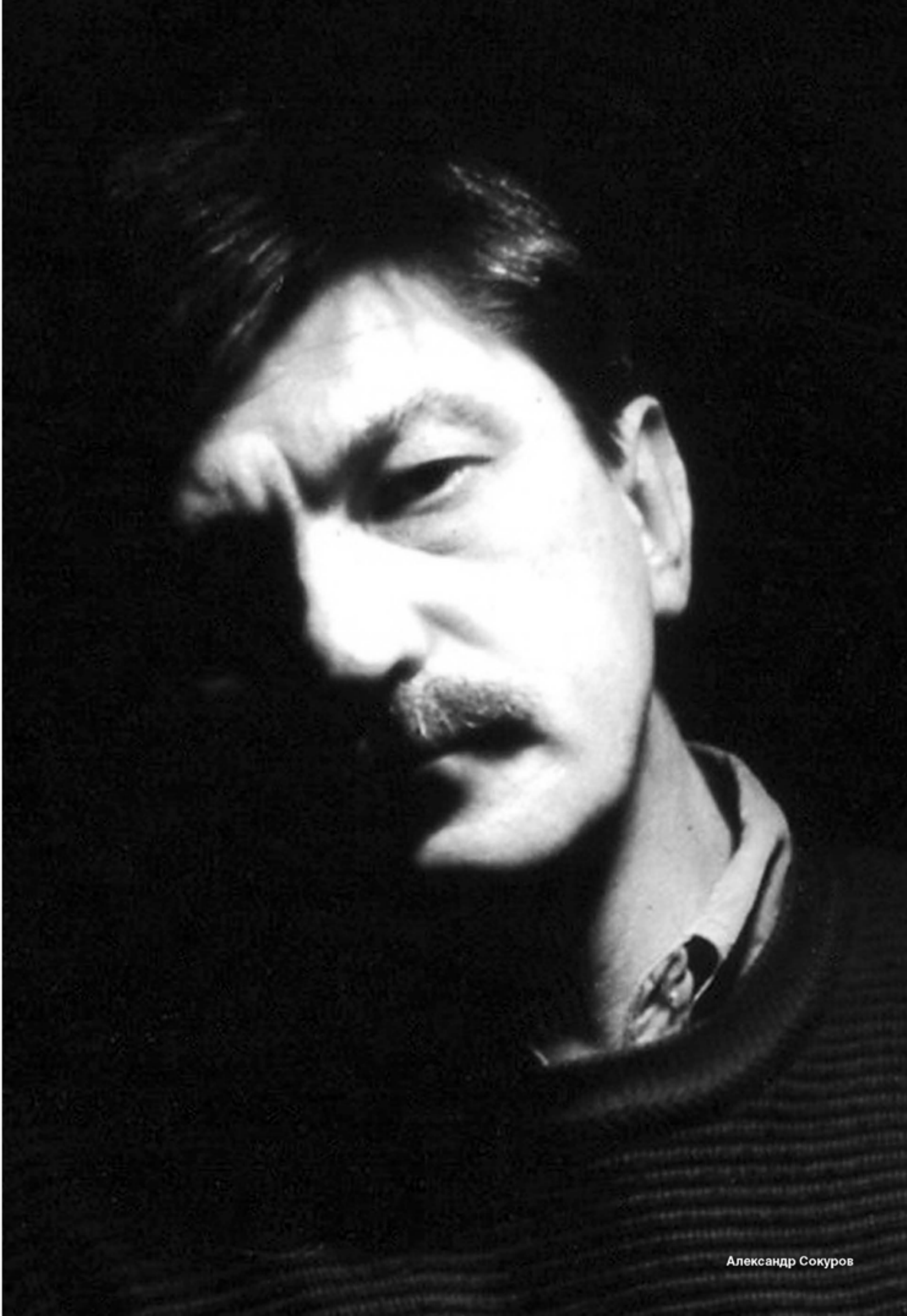
У меня много коллег и друзей в России и среди кинокритиков, и среди режиссеров. Тем не менее, мир американского киноведения знаком мне ближе, я хотел бы поделиться своим пониманием того, почему эта отрасль образовательной индустрии так успешна, а также рассказать, какую функцию в американском обществе, на мой взгляд, выполняют университетские киноведческие программы.

Хотя первая киношкола в США появилась в 1929 году в Лос-Анджелесе — это была знаменитая Школа киноискусства при Университете Южной Калифорнии, — современные киноведческие программы (film studies), акцент в которых делался на изучение культурологической теории и истории кино, возникли в американских университетах в 60—70-е годы. Программы эти обычно создавались на кафедрах английской литературы или истории искусств. Что особенно важно, программы носили междисциплинарный характер и их возникновение совпало с усилением в гуманитарных и общественных науках интереса к теоретическим парадигмам в конце 60—70-х. Я имею в виду структурализм и семиотику, постструктурализм, фрейдистский марксизм и психоанализ. С середины 70-х, начиная со знаменитой статьи Лоры Молви, и в 80-е годы появились интересные киноведческие работы в рамках феминистской кинотеории, нарратологии и теории взаимодействия между зрителем и фильмом (spectatorship studies).

Кризис «большой теории» в конце 80-х — начале 90-х привел к возвращению к историческим и эмпирическим исследованиям. В настоящее время многие киноведческие программы эволюционируют в так называемые «Программы экранных искусств», которые рассматривают широкий спектр экранных форм текстуальности: от чистого кинематографа до новых интерактивных медийных форм, таких как социальные сети или сетевое телевидение. Следует также отметить, что на стыке истории, социологии и киноведения работает международная группа исследователей, которые изучают прокат и формы показа фильмов в различных культурах в разные исторические периоды. Эти исследователи работают в рамках проекта HOMER Project (http://homerproject.blogs.wm.edu/).

Наверное, отличительной чертой кино- и медиаисследований в США является их функционирование в рамках того, что Юрген Хабермас называет «публичной сферой» — в пространстве дискуссии, основывающемся на рациональном знании, на равенстве участников. Рамки дискуссии определяются критериями, установленными в процессе открытого диалога. Горизонтальность, латеральность социальных связей и отсутствие прямого неопосредованного внешнего контроля со стороны государства — одно из важнейших условий существования публичной сферы.

Образовательная индустрия, сеть университетов и колледжей, предлагающих специализацию в кино- и медиаведении, делает киноведение в США важным элементом обучения современных участников публичной сферы. В настоящее время в 144 университетах США действуют киноведческие программы. С одной стороны, выпускники таких программ могут начать готовиться к профессорской карьере на кинокафедрах. С другой, на мой взгляд, более важной стороны, киноведческие кафедры служат не столько местом, где готовят кинокритиков и профессоров, сколько площадкой для подготовки компетентных участников современной публичной сферы,



Александр Сокуров

в которой ключевую роль играют визуальные, особенно новые интерактивные медиа.

Визуальная и медиаграмотность становятся важнейшими условиями успешного участия в современной электронной публичной сфере, где благодаря ризомной структуре Интернета становится возможным оппонировать различным корпоративным или государственным вертикалям и иерархиям. Подозреваю, что интердисциплинарность и горизонтальность многих кино- и медиапрограмм в американских университетах и колледжах также связаны с их включенностью в моделирование публичной сферы и с отношением к студенту как к участнику этой сферы.

Современные американские кино- и медиаведческие программы не только позволяют студентам изучить и понять различные киноязыки и приемы (доповествовательный кинематограф-аттракцион, классический Голливуд, американский киноавангард, советский монтаж и т.д.), исследовать историю кино, телевидения, новых медиа, но и, что очень важно, осмыслить множественность методологических подходов к анализу визуальных текстов. Хочу особо отметить присутствие в кинопрограммах курсов, посвященных анализу визуальных текстов с феминистской или гендерной точки зрения. Между программами женских, ЛГБТ и гендерных исследований и программами кино- и медиаисследований устанавливается продуктивный диалог. Целью курсов, на мой взгляд, опять же является расширение набора методологических моделей, предлагаемых студентам для освоения, и воспитание студента как некоего «академического гражданина», который волен свободно выбирать методологические модели для анализа визуальных текстов.

Вовлеченность в публичную сферу влияет и на решения о найме на работу новых коллег. Когда наш университет создал ставку для кинорежиссера-документалиста, преподавателя режиссуры и операторского мастерства, выбор пал на режиссера, который занимался проблемами окружающей среды и имел междисциплинарную подготовку, стирающую традиционные институциональные границы между гуманитарным и естественнонаучным знанием. Наш новый коллега имеет две специальности — геолог и режиссер-документалист. Он работал на телевидении, участвовал в мультимедийных интернет-проектах, снимал и традиционные документальные фильмы. Такой выбор, на мой взгляд, опять же связан с постоянным расширением и моделированием новых форм публичной сферы.

Что важно, киноведческие программы все чаще включают курсы, в рамках которых студенты имеют возможность снимать видео и распространять их через социальные сети, хостинги видеоматериалов, сетевые и кабельные телеканалы, а также участвовать в фестивальных программах. Если кто-то думает, что киноведческие программы развиваются в ключе киношкол, где готовят работников кино, телевидения и других медиаотраслей, он ошибается. Киношколы и их кинопрограммы с производственным уклоном — это отдельная образовательная отрасль. Среди наиболее популярных школ — Художественная школа искусств Tisch Нью-Йоркского университета, Нью-Йоркская киноакадемия и Американский киноинститут. Курсы по созданию цифровых видеоработ ставят целью не только обучение ремеслу, но и введение студентов в контекст проблем современного гражданского общества. Создавая свои видео, студенты осознают, что создание фильмов — не квазирелигиозное действо романтического художника-одиночки, а социальная практика, пожалуй, самая коллективная форма современного искусства. В конечном итоге кино как социальная практика — неотъемлемая часть публичной сферы.

Приведу два примера. В нашем университете есть курс, который не входит в программу киноведения, но который использует видео как средство социального действия в гражданском обществе. На кафедре гендерных исследований я веду курс «Введение в женские исследования», который включает

в себя проект Community Action Project, в рамках которого студенты определяют социальную проблему с гендерной составляющей и предлагают программу по освещению или решению этой проблемы. В 2009 году группа студентов решила снять документальный фильм о проблеме сексуальных домогательств — они выяснили, что факты таких преступлений замалчивались и, хотя полиция и общественные организации работали с жертвами этих преступлений, общественное мнение было по-прежнему инертно и пассивно. Студенты сняли фильм, и его включили в несколько социальных программ и кампаний, проводимых в университете.

Другой пример — ежегодный российский киносимпозиум в Питтсбургском университете в Пенсильвании, организуемый профессорами Нэнси Конди и Владимиром Падуновым. Это ежегодный фестиваль и одновременно аудиовизуальная лаборатория, в которой ученые из Англии, Канады, США и России обсуждают теоретические, исторические и политические проблемы российского кино. Вместе с Конди и Падуновым на симпозиуме работает команда аспирантов, которые изучают теорию и историю российского советского и мирового кино, а также участвуют в организации симпозиума и являются его непосредственными участниками.

Питтсбургский симпозиум уникален, поскольку является реальным противовесом одной негативной, на мой взгляд, тенденции в американском киноведении — его «голливудоцентричности». В силу того, что большинство программ возникло на базе английских кафедр, они работают в основном на голливудском и англоязычном киноматериале. Симпозиум — одна из немногих площадок в США, где в центре внимания находится неанглоязычная кинотрадиция.

Что же сказать о российском киноведении? На мой взгляд, оно постепенно интегрируется в глобальное, точнее говоря, транснациональное киноведение, важной частью которого является англоязычное киноведение, в силу того, что английский язык — латынь современной науки. Многие блестящие российские ученые-культурологи, теоретики медиа и киноведы в 1990-е годы начали преподавать в американских университетах на кафедрах киноведения, истории искусств, сравнительной литературы и славистики. Среди самых известных имен — Юрий Цивьян (Университет Чикаго), Михаил Ямпольский и Борис Гройс (Нью-Йоркский университет). И список этот довольно длинный. За последние двадцать лет появилось целое поколение историков и теоретиков медиа и кино, получивших образование на Западе. Кто-то вернулся в Россию, кто-то живет между двумя странами. Эти специалисты бесценны, они играют огромную роль в процессе постепенного изменения природы знания в российском кино- и медиаведении, а также моделирования и теоретического осмысления понятия «публичная сфера» в России в глобальном контексте.

Киноведческие журналы, такие как респектабельное «Искусство кино» и более молодой «Сеанс», также являются частью этого масштабного процесса. В последнее десятилетие они также вышли в Интернет и теперь доступны как российским, так и западным киноведам, изучающим визуальную культуру постсоветского пространства.

Колледж Вильяма и Мэри (Вирджиния)

ЛЮБЛЮ/НЕ ЛЮБЛЮ «ИК»

КИРА МУРАТОВА

Я поздравляю моего почти ровесника — журнал «Искусство кино» с тем, что он жив, достаточно здоров и часто бывает интересен. В каждом номере что-нибудь да и мелькнет. Мы с ним прожили параллельно эти разные-разные времена, иногда пересекаясь. Это привязанность. Это привычка, возможно, та самая, которая замена счастью… «А если это любовь?» (Был и такой фильм.) Да мне достаточно даже одного названия! Два самых моих любимых слова: «искусство» и «кино». Продолжайтесь! Я выписываю вас.

ЮРИЙ НОРШТЕЙН

Поздравляю журнал-ветеран, прошедший сквозь взлеты, падения, сквозь потраву, но сохранивший достоинство мысли и направленность на того неизвестного читателя, который в размышлении об увиденном новом фильме на-ткнется умственным взором на неизвестную статью или разговор о безымянном или знаменитом фильме и вдруг, сорвавшись с места, бросит свое нынешнее поприще и устремится в кинематограф.

Если даже несколько читателей, охваченных тоской по мысли, увидят отражение своих рифм или сомнений на страницах журнала и возвысятся, можно считать назначение журнала выполненным.

Выписанный в столбик список авторов журнала «ИК» за всю его советскую и российскую историю — красноречивое свидетельство его творческой силы, актуальности, кинематографического ума. Да, тираж уменьшился, это участь практически всех журналов. Но авторы остаются, печатная страница журнала сохраняет плотное текстовое пространство, благодаря, конечно же, редакции «Искусства кино» и уму и стратегии Даниила Дондурея. Даже когда наш главный аристократ-радетель кинематографа Михалков сотоварищи буквально выпер журнал из помещения не им, Михалковым, данного, Дондурей сумел сохранить журнал, и победило достоинство. Нашлись «верные руки и спасли», буквально по Окуджаве. Журнал обрел свое прибежище на Арбате. Мысль и порядочность неистребимы.

Что касается значения журнала для меня — без него не было бы моей книжки «Снег на траве».

Мой поклон и поздравления.

ЛЮДМИЛА ПЕТРУШЕВСКАЯ

Представить сложно, что вы уже восемьдесят лет существуете — то есть прошли все эти периоды, страшные тридцатые, сороковые-роковые, глухоманные пятидесятые… Мое поколение приняло эту эстафету от вас, я думаю, в шестидесятых. У нас дома в Сокольниках полстены в коридоре занято полками с журналом «Искусство кино», практически многотомным учебником по истории кинематографа, истории мысли, вообще культуры — и истории страны, наконец. Все просвещенные люди считали это издание единственным честным журналом, с которым можно беседовать, спорить, откуда можно было черпать необычное, новое и возвращаться к забытому старому. Где удавалось найти великолепные тексты и дивные фотографии. Где была пища для роста, для эрудиции, для раздумий, сожалений и восторгов. А уж что

касаемо жизни великих — режиссеров, актеров, писателей, музыкантов и художников, — то тут был из номера в номер печатаемый сценарий многосерийного биографического фильма о самых известных жителях планеты Земля…

Не говоря уже о главном для меня жанре в виде киносценария (до всех этих доработок и двадцать пятого исправления) — под этим соусом в журнале печаталась просто хорошая литература. Авторы у вас большого калибра, что говорить.

И тут надо сказать о коллективе сотрудников. Умные, эрудированные и упорные идеалисты, вот вы кто. Идеалисты, рассчитывающие на эфемерную интеллигентскую прослойку, на те жалкие десятые-сотые доли процента населения, у которых есть необходимость и возможность купить журнал…

С днем рождения вас!

АЛЕКСЕЙ ПОПОГРЕБСКИЙ

Я от всей души поздравляю журнал, который помню и знаю с самого детства, с таким округлым юбилеем (какая еще дата может состоять из трех кружков?) и желаю ему еще долго вдохновлять, провоцировать, интриговать всех нас, напоминая о том, что есть — должно быть! — искусство кино и есть — должно быть! — искусство кинокритики.

АНАТОЛИЙ ПРОХОРОВ

Начну с пары общих соображений. С каждым днем — да уж с каждым часом! — экранность все больше выпрыгивает на передний план нашей жизни. Быть может, не в последнюю очередь именно из-за столь взрывного расширения экранной сферы роль самого кино в контексте четырехэкранной художественной культуры (кино, ТВ, Интернет, гаджеты) — и уж, конечно, в контексте экранной цивилизации как таковой! — уменьшается.

Но вот что примечательно: кино теряет свое влияние в своей целевой аудитории, а журнал «Искусство кино» — приобретает все более и более широкую целевую аудиторию: ею сегодня становится все мультипрофессиональное экспертное сообщество России.

Как это могло произойти? Ведь мы-то знаем, как давно и безнадежно загнулись все остальные киножурналы страны…

Иногда думаешь, что читаешь журнал, который называется не «Искусство кино», а — «Искусство четырех экранов», или «Искусство социокультурных коммуникаций», или «Искусство общественной жизни». Но, заметьте, в нем всегда присутствует «искусство».

И как же это здорово, что об общих и глубинных тенденциях современной культуры можно прочесть именно в журнале о кино — о том изначальном экранном феномене, с которого весь сегодняшний медиаразмах и начинался!

Как жаль, что в России нет ни одного такого журнала о театре — где театр рассматривался бы так же широко и глубоко. Что нет подобных журналов по музыке как сфере звукового бытия человека, по изобразительному искусству, где помимо критико-кураторского обслуживания международного артрынка нашлось бы место продолжению теоретических изысканий Кандинского и Малевича, Лисицкого и Корбюзье, Панофского и Вагнера.

Ну, что горевать, в России много чего «уже пока» нет…

А журнал «Искусство кино» — есть!

Мне было пятнадцать. Предстояла полугодовая практика на химзаводе «Тасма». Были в те времена школы с производственным уклоном, кто не помнит. У нас уклон был химический.

В первый день практики в восемь утра я стояла на проходной. Вахтер посмотрел список и пропустил.

Был конец сентября. На заводских клумбах что-то там доцветало. Слева на путях стояли вагоны, набитые костями. Из них добывали желатин для производства пленки, и над нашими домами временами висело облако, изрыгавшее запахи жженых костей.

В инженерном бюро было тихо и скучно. Все сидели за кульманами, и я там была не нужна.

В цехе производства пленки стояли огромные ржавые баки, внутри что-то крутилось и кипело. Там я тоже не пригодилась.

В столовке на обед давали склизкие котлеты с макаронами. Обед вонял все теми же костями в вагонах.

Единственного по-настоящему живого человека я встретила недалеко от проходной. Это был дядька лет пятидесяти в рабочей робе. В руке у него был холщовый мешок.

— Пленка нужна? — таинственно спросил дядька и приоткрыл мешок. Там лежало несколько круглых блестящих коробок.

— Почем? — спросила я.

— Коробка — бутылка.

Он подвел меня к забору, отодвинул кусты. В заборе была дырка, тщательно задрапированная крышками от почтовых ящиков.

— Сто шагов влево от проходной. Завтра в десять.

На следующий день ровно в десять у нас состоялся товарообмен. Фанерки отодвинулись, и рука с выжженной на ней синим «Коля» взяла бутылку. Я получила свою банку пленки, фанерки задвинулись, оттуда сказали:

— Кому надо, я здесь каждый день в десять.

Пленка мне была не нужна. Я тогда не знала, что ее можно было нарезать на метры и снимать фото.

На завод я решила не ходить. Никогда. Это неправильно, когда в восемь утра за человеком закрываются ворота.

Рядом с проходной стоял невзрачный двухэтажный дом, похожий на барак, если бы не надпись: «Казанская студия кинохроники».

У меня в руках была коробка пленки. Мне было туда.

На проходной сидела апа, вязала кофту. На тумбочке лежали свежие газеты и журнал, незнакомый.

— Мне директора, — смело сказала я.

— Жди, придет, — посоветовала апа и продолжила трудиться над кофтой.

Журнал назывался «Искусство кино». Там было все про кино, которого я не видела.

Апа внимательно считала петли. Я засунула журнал в портфель. Это была моя первая кража.

Всю практику я провела на студии. Коробку пленки с благодарностью приняли операторы.

Журнал «Искусство кино» с тех пор, кроме меня, никто не видел.

Вахтерша полюбила меня за леденцы, которые я приносила ей к чаю, и отдавала свежий номер прямо мне в руки.

Пока я жила в Казани, журналов стало так много, что они заняли целый стеллаж в коридоре.

Слишком долго я жила в этом городе.

За практику я получила двойку. Это было справедливо. Пока все мучились на заводе, я научилась пить водку с осветителями, ездила на съемки и читала журнал про инопланетную жизнь в кино.

В пятнадцать лет я поверила, что от иллюзии до реальности не так уж много пути.

За это журналу спасибо.

АЛЕКСАНДР РАСТОРГУЕВ

«Искусство кино» — это не журнал, это упрек.

Он держит нейтралитет, как умная свекровь.

Он всегда несправедлив, как погода.

Он серьезен, как сто Делёзов; он основателен, как поход на рыбный рынок.

Я читаю его, как список кораблей (богатый орнамент войны) несвоевременного свидетеля, воспаленно говорящего на чужом языке.

И я тревожусь за этот трансформаторный гудеж. За его оголенные провода.

Потому что в нашем подъезде всегда нужен свет.

АЛЕКСАНДР РОДИОНОВ

Раньше торец дома по улице Усиевича отличался от соседних вашей красивой старой темно-красной вывеской. Если прохожу мимо, мысленно вижу рядом с мемориальной доской памяти Микаэла Таривердиева будущую мемориальную доску — памятник эпохе работы «Искусства кино» по этому адресу. Сюда ходил за вашим журналом мой дедушка[1] — ваш подписчик, и на полках у него в комнате год за годом выкладывались вашими корешками волны: сначала серебристые, потом черные с цветными нитками.

Но среди моих родных есть подписчица, которая десятилетиями выписывала и выписывает ваш журнал, живя в маленькой деревне недалеко от мест действия документальных фильмов Костомарова и Каттина «Мать», «Мирная жизнь», «Трансформатор». В деревнях, гарнизонах, городках — куда журнал приходит почтой и опоздание номера умножается сильно — живут люди, которые до сих пор вас читают так же долго и внимательно. И когда документалист смотрит камерой в мир провинции, то журнал «Искусство кино» может оказаться по обе стороны объектива — и у автора, и у человека в кадре.

Каждый год для «толстого журнала» с историей — это не стихотворение, а глава в поэме. Поэт может устать, его отвлечет быт и изгнание, время лишит его прежнего вдохновения — а потом принесет вдохновение новое. Новые главы обогащены светом старых, но и появление новых глав дает поэме шанс не уйти в последний том, в раздел «неоконченное». Я как читатель вашей поэмы уверен, что ее заканчивать не время!

Поздравляю вас с днем рождения и желаю еще долгих лет достоинства и работоспособности! Как «Комсомольская правда» пережила комсомол, так и «Искусство кино» пусть переживет кино и найдет своих читателей в этом неминуемом будущего!

ЛЕВ РУБИНШТЕЙН

К этому журналу у меня какое-то особое отношение. Я помню до сих пор, как я впервые взял его в руки. Это была, между прочим, середина 60-х. И я был, соответственно, очень юн. В газетном киоске мне бросилась в глаза обложка, с которой на меня почему-то дохнуло чем-то основательным, интеллектуально свободным и в хорошем смысле взрослым.

И я купил этот журнал, воображая, что войти в вагон в метро, держа в руках журнал с таким «умственным» названием, очень даже комильфо. Справедливости ради все же добавлю, что и тогдашние «Вопросы литературы» были

---

[1] Кинодраматург Анатолий Гребнев. — *Прим. ред.*

вполне ничего себе, но «Искусство кино» еще и выглядело как-то не по-здешнему, без советско-академического аскетизма.

А потом я стал его читать и с каждой последующей страницей убеждаться в правоте своего вполне случайного выбора. Там было много такого, чего я не мог себе вообразить в прочих изданиях того времени. Сценарии фильмов, которые не шли в наших кинотеатрах, разборы, воспоминания. Все серьезно, основательно, увлекательно и, главное, очень свободно, без вороватых подмигиваний и трусливых оглядок по сторонам.

Шли, как говорится, годы, а журнал все не давал и не давал мне повода для разочарования. Не дает и теперь, хотя я читаю его чуть реже, чем прежде. Все-таки уж слишком всего много кругом.

Но я очень благодарен этому журналу. И не только как читатель. В годы поздней перестройки именно этот журнал начал публиковать авторов, которых другие издания в те годы издавать не слишком-то торопились. В числе этих авторов оказался и я. В общем-то, горжусь, если честно.

Друзья, с юбилеем вас! Вы уже живете достаточно долго. И это прекрасно! А я желаю жить вам даже не долго, а, прямо скажем, вечно. Знаю, что задача непростая, но отчего бы не попробовать. Тем более что вы это заслужили.

НАТАЛИЯ РЯЗАНЦЕВА

Старушка любит старика,
А я люблю журнал «ИК».
Начнем издалека.

— Давай — про первую любовь! Как это было в первый раз?

— Позвонил Ежов Валентин Иваныч и приказал: «Тащи! Нас в «Искусстве кино» хотят напечатать». Я говорю: «Сценарий не готов, вон сколько поправок дали, да и запустят ли?» А он — лауреат Ленинской премии, депутат и ветеран, командует: «Тащи! Пока просят». Притащила. Канючу — сценарий еще не вполне… Может, и не запустят… Через неделю позвонили — срочно в редакцию, сценарий хороший, только надо ужать, сами поубавьте страницы три, сегодня номер сдаем. Сижу, ужимаю, а он никак не ужимается. Все бегают вокруг — аврал! А вот и фотограф! Фотографию не принесли?

Фотограф велел распустить волосы, ему нравилось «под колдунью».

В декабре вышел двенадцатый номер, продавался в киоске. Под моей «колдуньей», ничуть на меня не похожей, фамилия с инициалом — В.Рязанцева. Даже имени не запомнили, и текст поубавили сами. Ужас, ужас, стыд и срам — сценарий еще не готов, а уже изувечен. Недавно кто-то увидел у меня этот номер с «Повестью о летчице» и говорит: «Надо же, какая ты была красивая…» Впрочем, не на «ты» — «вы были»… А тот Новый год — встречали 65-й — я запомнила навсегда. Утешить, поехала ночью к Алеше Габриловичу. У него были цыгане из театра «Ромэн» и друзья — сценаристы. Журнал я взяла с собой, чтобы он передал отцу — моему учителю Евгению Иосифовичу. Алеша устроил большое ликованье вокруг моей публикации, размахивал журналом, кричал: «Знай наших! Лед тронулся!» Усталые цыганки плясать и петь отказывались, а когда утром вдруг приехали из санатория родители, старик Габрилович, полистав журнал, сказал своему сыну: «Вот что ты, Алеша, все на актрисах женишься, женился бы на сценаристке, сидела бы она весь день за машинкой, и денежки в дом…» Цыганок давно выпроводили, и родители снова уехали, но праздник продолжался. Приехали «свои» актрисы — Таня Бестаева и Люся Гурченко. И гитара нашлась, и Люся, в отличие от цыганок, пела что попросят. И все мы были, как ни странно, жутко одиноки, все с кем-нибудь уже разошлись, вгиковские страсти улеглись, а будущее в тумане… Мой возлюбленный Илья Авербах был в Питере, учился на режиссерских курсах у Козинцева, и вскоре сообщил мне в письме, что Козинцев задал им режиссерскую разработку именно нашей «летчицы», прочел в журнале «Искусство кино» — а только там сце-

нарии и печатались — и нашел его наиболее интересным. Ого! — сам Козинцев! Ему редко что нравилось, и, в отличие от нашего снисходительного Габриловича, он припечатывал вслух и в глаза: «Самодеятельность каннибалов». Значит, наш не готовый, ужатый чужими руками — не самодеятельность. И когда я появилась на «Ленфильме» на курсах, слушатели (все постарше меня) показывали мне свои разработки, как школяры — настоящему «автору». Публикация в таком серьезном, элитарном журнале — это было как пропуск в хорошее общество.

— Все понятно. Ностальгическая любовь. «Вот качусь я в санках по горе крутой», и прочие «тени забытых предков».

— Есть немного. Ностальгия умирает последней…

Вот, афоризм получился. Теперь кто что-нибудь сказанет мудрое — сразу куда-нибудь тиснет или в телевизоре объявится. А мои друзья довольствовались домашним творчеством — кто стишок, кто рисуночек, иные и письма от руки писали. А журнал «ИК» мы выписывали всегда, я в нем иногда возникала: то сценарий напечатают, то ответы на какие-нибудь неразрешимые вопросы, потом статьи пошли косяком, когда было про что писать. И вот они у меня скопились во всех углах и за дверью, и надо бы выбросить, а рука не поднимается. Собрала в большой мешок самые старые, пестрые, не такие элегантные и убористые, как нынче…

— Вот эти, черненькие? Полюбите нас черненькими?

— Вот именно. Старичку не откажешь в благородной простоте.

— Но вальяжности не хватает. Тесновато, строчки вкось бегут.

— Так ведь возраст уже, надоело галстук завязывать. Зато есть что почитать. Значит, собрала я большой мешок. Уже всех выбросила — и «Знание — силу», и «Науку и жизнь», и даже «Огоньки» и «Новые миры» перестроечного периода. А «ИК» — не могу, листаю — вместо генеральной уборки. Вот как в песне «Тут живут мои друзья, и дыханье затая…» Пришел брат мой Юрий Борисович, тоже листает. А он искусством вообще не интересуется, критикой тем более, ему только документ подавай или старенькое из архива. А слова «нарратив» и «дискурс» вызывают у него злобный смех. И вдруг говорит: «не выбрасывай, тут есть что почитать». Нашел что-то про фронтовых операторов и немое кино. И стал уносить старые журналы, так что они еще поживут пока.

— Итак, ты любишь старикана как семейную реликвию?

— Да, самой долгой ненавязчивой любовью, которая уже навсегда. За то, что он есть и живее всех живых, иногда я «не догоняю». Пойду продлевать подписку. Перекрестясь. А то ведь на что ни подпишусь — все сразу закрывается. Четыре раза уже случалось, такие времена коварные, все пролетает мимо. Оглянешься — и нет: ни «Консерватора», ни «Очевидца», ни «Русской жизни». Голова идет кругом. А наш «ИК» есть, и у него крыша не поехала. Вот в чем весь секрет. И пример для подражания — нам, почти что ветеранам, и детям, и внучкам. Вот его рецепты: не бежать за комсомолом, не наряжаться в гламур и глянец, не махать кулаками после драки, не подставлять левую щеку, когда по правой бьют. А главное — правильно окопаться, как говорил А.Д.Головня — солдат первой мировой. И написать над окопом: «Не для всех».

КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ

Я всегда говорю, что в России сегодня нет практически ни одного театрального издания. Это осознаешь особенно остро, когда заходишь в какую-нибудь театральную лавку в Авиньоне и видишь около пятисот самых разных изданий, посвященных театру во всех его видах и проявлениях. То же происходит и с кино. Но в театре есть еще один важный и трагический момент, связанный с полным отсутствием в России настоящего театрального дискурса, то есть культуры размышления и говорения о театре. Даже тот дискурс, что существует, настолько неразомкнут, зациклен на каких-то сугубо внутренних, местечковых, не ломающих рамки узкоцеховых процессах, что рано или поздно все

слова тухнут, становятся неинтересными и малосодержательными. Разговор о театре съедает сам себя, он не выходит на широкие вопросы, на обсуждение жизни вокруг. При том что, например, у немецких коллег есть замечательный журнал под названием «Театр и жизнь». И тут я перехожу к «Искусству кино», которое гораздо шире, чем просто журнал о кино. Я не знаю, каким он был восемьдесят лет назад, но знаю, что в последние годы этот журнал рассказывает о концепциях жизни, о том, что происходит именно в жизни, но через оптику киноглаза. И этим он, мне кажется, выгодно отличается от практически всех изданий, посвященных разным родам и видам искусства. «Искусство кино» касается и телевидения, и политики, и социологии — то есть огромного количества тем и сфер, иногда напрямую не связанных с кино. Но через это касательство, через этот взгляд он каким-то образом очень активно влияет на кинопроцесс. Нацеленный на кинопрофессионалов, «ИК» пытается формировать сознание кинематографистов, людей, являющихся активными игроками кинопроцесса. То, что журнал вступил в некие конфликтные взаимоотношения с нынешним руководством Союза — еще один из аспектов его нужности, его инаковости, присутствия лица необщего выражения. Потому что сервильная пресса, обслуживающая чьи-то узкоимущественные или предвыборные интересы, не может формировать сознание людей, занимающихся искусством. А «Искусству кино» я лично и многие вполне приличные люди, которых я знаю, позволяем внедряться в свою черепную коробку и что-то с собой делать. Потому что мы все понимаем: люди, которые создают этот журнал или пишут для него, делают это чистыми руками.

ВАСИЛИЙ СИГАРЕВ

Помню библиотеку профкома ВСМПО в городе Верхняя Салда, автомат с бесплатной газировкой в фойе, читальный зал на втором этаже, стол у окна за стеллажами. Помню толстые, прошитые бечевкой подборки журнала «Искусство кино». Помню половинку лезвия «Нева» в своей руке…

У библиотеки, как-то на творческой встрече, я прощения уже попросил. Теперь вот появилась возможность попросить и у журнала. Прости меня, дорогой. И долгих лет тебе.

АНДРЕЙ СМИРНОВ

Тут в семьдесят-то лет чувствуешь себя идиотом и старой развалиной, а журнал на десять лет старше — чего ж тут праздновать? Ну, это все-таки журнал…

Наш журнал. Так что отметить надо.

Когда-то под названием красовалась надпись по принадлежности: «Орган Госкино и Союза кинематографистов». Лет двадцать с лишним назад мы были очень горды, когда после долгих уговоров забрали его у Госкино, он стал органом одного Союза. Вот тогда он обрел нынешний вид — формат, черный цвет обложки и ее дизайн. Кому из нас могло прийти в голову, что иные времена настанут, что придется заново учреждать старый журнал как независимое издание, что в один прекрасный день редакцию вышвырнут из насиженного за сорок лет места на улице Усиевича?

Но — жив курилка! Выходит по-прежнему, опаздывая, как всегда, ровно на месяц. И он по-прежнему наш — часть кинематографа, и довольно важная часть. Вот это и стоит отпраздновать, поднять стакан.

Конечно, другой раз прочтешь рецензию, и сразу хочется встретить автора и побить. Но уж так исторически сложилось сообщество критиков, что автор, по большей части — дама и приходится со вздохом отказаться от рукоприкладства. Меня лично задевали мало, поскольку последний фильм я снял тридцать лет назад, но бывает, что хочется вступиться за коллегу, а то и за весь цех. Есть у некоторых киноведов раздражающая нас особенность — снисходи-

тельно-высокомерная интонация, как будто плывут они на роскошном лайнере Каннско-Венецианском, а наш брат тянется на утлой лодчонке. А лодка-то у нас одна — российский кинематограф, который, того и гляди, пойдет ко дну.

И еще шпилька имениннику. Вот читаю в последнем номере: «мощная режиссура А. рационализировала профетические опусы М., практикующего литературный пуантилизм, нервную скоропись, доспассовский синтаксис». Или в том же номере: «остранение стилем при максимальной погруженности в сти-

хию жизнеподобного… бытового действа создает расфокус». Девушки, неужели это про кино?

Ну это так, к слову, не обижайтесь. Заслуг у журнала — немерено, и, может быть, главная сегодня — родительская забота о новом поколении. Как серьезно-внимательно вы писали о Звягинцеве, о Попогребском, о Сигареве или Федорченко. Мне с вами интересно. Принимайте поздравления.

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

В 61-м, по-моему, году, вроде бы весной, во всяком случае, воспоминания у меня по этому поводу до сих пор какие-то весенние… Дело было накануне поступления во ВГИК. Может быть, это и 62-й. В Ленинграде я встретил интеллектуального своего приятеля (тогда все мои ленинградские приятели были исключительно интеллектуальны), и тот мне и говорит: «Ты последнее «Искусство кино» читал?» Представляете себе, какие были времена? «Нет, — говорю, — не читал еще». «Пойди немедленно в киоск «Союзпечать», купи номер и сразу почитай. Только смотри, всякое говно, которое сейчас все читают, не читай». «А какое говно?» — тут же заинтресовался я. «Ну, там напечатан сценарий «Сладкой жизни» Феллини. Феллини он, конечно, и есть Феллини, и ничего сценарий вроде бы. Но для Феллини и для человечества все-таки говно». «А что не говно?» — «Хуциев и Шпаликов напечатали свой сценарий «Мне двадцать

лет». Вот это, старик, в отличие от Феллини, — чистое золото». Я пошел в киоск и немедленно купил номер. И немедленно прочитал: и то, и другое. И то, и другое было золотом. У Хуциева и Шпаликова, правда, особенное золото. Чистое золото. Я читал их сценарий прямо на ходу, не останавливаясь, продолжая идти по весеннему Невскому. Все тогда у меня еще только начиналось.

А с «Искусством кино» была уже целая история. После «Летят журавли» я запоем начал читать журнал «Советский экран», чтобы приобщиться. Другой интеллектуал, заметив это мое невинное увлечение, поинтересовался: «Ты, старик, в принципе лох?» — «А?» — «Если тебе нравится кино, то читать тебе надо совсем другое. Читай «Искусство кино». Это не для лохов». Я тут же начал читать в этом новом для себя журнале какую-то статью критика Вартанова, какую-то, припоминаю, очень умную и очень обстоятельную статью. И ум, и обстоятельность мне очень понравились, а особенно понравилось, что я читаю где-то что-то про кино и не для лохов. Правда, я практически ни слова в статье не понимал. Но журнал не выкидывал в надежде на внезапное собственное поумнение. Ничего такого не произошло, но свои волевые интеллектуальные бдения над этой статьей помню.

А настоящая влюбленность, даже можно сказать, своего рода любовь между мной и журналом началась чуть позже, когда я наткнулся в нем же на поразительную статью Майи Туровской о Микеланджело Антониони. Ни кто такой Антониони, ни кто такая Туровская, я ни ухом, ни духом не ведал. А статья меня сразу сразила. И приложенное к ней фото мастера. Ну хотя бы только то, что человека с таким лицом звали Микеланджело и он был кинорежиссером. Это не могло не заворожить. Как потом выяснилось, ворожба продолжалась практически всю жизнь. Да и статья была исключительно умна и проницательна, и, что особенно странно, несмотря на это, все в ней я понимал. И еще я запомнил, что это была необыкновенно полиграфически красивая публикация. Я даже форму шрифтов до сих пор помню. И изящнейший мелкий курсив, которым были набраны тоже изящнейшие эпиграфы из Чехова к каждой главке критика.

Недавно по стечению обстоятельств мы с Майей Иосифовной не то ужинали, не то обедали вместе в каком-то мюнхенском ресторане, и я про все это вспомнил. И мы вообще немного о том о сем повспоминали, в том числе и про «Искусство кино». И воспоминания эти, я чувствовал, нам обоим были приятны.

С «Искусством кино», в общем-то, пролетела и вся моя жизнь. Там меня первый раз интеллектуально, мягко говоря, обругали за фильм «Егор Булычов и другие». Эту ругательную статью опубликовали как бы для начала дискуссии. Оппонентом ругателя должна была быть та же самая Туровская. Но на публикации ругательной статьи вся публичная дискуссия и закончилась. Журнал я после этого то читал, то не читал, опасаясь «нарваться». Но после этого ни на что такое, после чего не хотелось бы журнал брать в руки, я не «нарывался». Много всякого разнообразного прошло с тех пор. Много всякого, связанного с этим разнообразного, в этом журнале я читал. С чем-то соглашался, а на что-то негодовал. Но что же тут поделаешь? Так устроен не только этот наш журнал, но и вся наша жизнь. А и журналу, и жизни я искренне желаю, несмотря ни на что, длиться и длиться… Главное — достойно и по-человечески существовать. Как говорил когда-то Александр Исаевич — *«по совести»*.

Ф А К С И М И Л Е

Госкино России. Москва, Малый Гнездниковский переулок

Нам показалось интересным вмонтировать в поток материалов, написанных сегодня, в 2011 году, программный текст из советского прошлого, дабы освежить в общественной памяти специфику нашей профессиональной жизни тридцатипятилетней давности.

Такой текст нашелся: в третьей книжке «ИК» 1975 года в рубрике «Современность и экран» был опубликован подготовленный в редакции отчет о совместном заседании коллегии Госкино и секретариата правления СК СССР. Выдержанный в духе классического официоза — предельно обезличенный, изобилующий канцелярским слогом, переводящим нормальную человеческую речь в регистр псевдозначительного пустословия, — этот текст тем не менее был нарасхват. Это была своего рода бомба: приглашенная «наверх» группа кинематографистов обсуждала четыре новые мосфильмовские работы, в числе которых были «Зеркало» Андрея Тарковского и «Осень» Андрея Смирнова. В кулуарах давно толковали о том, что этим многострадальным фильмам прямая дорога на полку, а вот, поди ж ты, об «изгоях» дискутируют, и находятся отважные ораторы, берущие их под защиту.

Обращает на себя внимание типичная по тем временам деталь: выступления даны в изложении, скупо разбавленном прямыми цитатами. То есть между читателем и оратором есть посредник, направляющий наше восприятие. Бросается в глаза и другое: выступающие не цитируют очередного постановления ЦК КПСС «О мерах по улучшению…», делегируя эту прерогативу функционерам Госкино. Они вполне искренни, но при этом правила игры выдерживают.

По свидетельству хорошо осведомленных источников автором этой провокации был сам Ф.Т.Ермаш. Согласно хитроумному плану можно было убить сразу двух зайцев: во-первых, показать уровень свободомыслия и демократизма в кинообществе — мол, никто ничего не запрещает, не замалчивает, напротив, все открыто обсуждается; во-вторых, привлечь к этому нечистому в замысле делу коллег — режиссеров и сценаристов и на их плечи свалить ответственность за нелестную репутацию и без того настрадавшихся — в процессе прохождения сквозь редакционные инстанции — картин.

Цель была достигнута с перехлестом. Столкнули лбами тех, кто был зван на это собрание, с авторами (кроме А.Михалкова-Кончаловского), которых не пригласили. Тарковский был тогда в Москве и знал о предстоящем обсуждении, о чем есть запись в его «Мартирологе».

«Зеркало» и «Осень» получили низкие категории, от чего впрямую зависел тираж картин, количество прокатных копий. В результате в Москве «Зеркало» можно было сыскать лишь в одном кинотеатре, а «Осень» и вовсе шла за городом. Но тогдашняя публика была полна энтузиазма, и за «духовкой» запросто могла помчаться и на электричке (таких энтузиастов набралось 9,8 миллиона!). Рецензировать «Зеркало» не решился ни один печатный орган. Критики-нонконформисты посылали свои отзывы лично автору.

За три с половиной десятилетия много воды утекло. Времени оказалось достаточно, чтобы поименованные фильмы расставить по своим местам. Не понятое и не принятое коллегами, «Зеркало» стало мировой киноклассикой. «Самый жаркий месяц», получивший высочайшее одобрение и благосклонность прессы, прочно забыт. А разруганная «Осень» и воспетые на том собрании «Романс о влюбленных» остались в золотом фонде российского кино и время от времени идут на телеэкране.

В Госкино СССР и СК СССР

Главная тема — современность

Четыре недавно выпущенные киностудией «Мосфильм» картины — «Самый жаркий месяц» (сценарий Г.Бокарева и Ю.Карасика, постановка Ю.Карасика), «Романс о влюбленных» (сценарий Е.Григорьева, постановка А.Михалкова-Кончаловского), «Зеркало» (сценарий А.Мишарина и А.Тарковского, постановка А.Тарковского), «Осень» (сценарий и постановка А.Смирнова) — стали предметом разговора о разработке современной темы, который состоялся на совместном заседании коллегии Госкино и секретариата правления Союза кинематографистов СССР.

Почему именно эти фильмы оказались в центре внимания? Потому в первую очередь, что достижения и неудачи этих картин не замыкаются в круге каких-то частных, второстепенных явлений, они принципиальны для анализа кинематографического процесса в целом. Выполняя указания, содержащиеся в постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», кинематографисты ищут наиболее плодотворные пути их претворения в жизнь, и поэтому чрезвычайно важно коллективное размышление о фильмах, авторы которых с различных позиций подошли к экранному воплощению действительности.

Заседание открыл председатель Госкино СССР Ф.Ермаш.

— Фильмы, о которых пойдет речь, — сказал Ф.Ермаш, — выражают определенные тенденции в нашем современном кино. Нам кажется, что рассмотреть эти картины интересно не только с точки зрения конкретных удач и неудач в воплощении современности на экране. Это серьезный повод для разговора о том, как дальше вести работу, решая задачи, выдвинутые в Постановлении Центрального Комитета партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». И прежде всего, одну из главных задач — творческую разработку материала современности. Полагаю, что нынешнее совместное заседание принесет определенную пользу еще и по той причине, что в своей практической работе нам надо руководствоваться едиными идейно-художественными критериями при оценках явлений искусства. Обсуждая конкретные фильмы, размышляя о проблемах, с ними связанных, мы сумеем в полной мере осознать те высокие требования, которые возложены и на Госкино СССР, и на Союз кинематографистов.

Ф.Ермаш

Выступивший затем генеральный директор киностудии «Мосфильм» Н.Сизов подчеркнул, что коллектив мосфильмовцев свои главные усилия направляет на создание картин о современности. Правда, не каждый год складывается одинаково по количеству выпускаемых современных фильмов. Но не цифры должны волновать в первую очередь, а идейно-художественный уровень произведений, их качество.

Кинематографисты «Мосфильма», сказал Н.Сизов, ищут пути к ярким, глубоким экранным решениям современной темы, и некоторые уже знакомые зрителю картины, в том числе «Калина красная», «Романс о влюбленных», «Самый жаркий месяц» и другие, доказывают, что поиски эти дали определенные результаты.

[…]

Главная задача заключается в том, чтобы фильмы глубоко отражали основные явления жизни нашей страны, показывая многогранный характер советского человека, красоту его нравственного и духовного облика. От творческого коллектива студии «Мосфильм» зрители ждут, в первую очередь, таких произведений, в которых современная тема присутствовала бы не только номинально, но была разработана с истинным талантом, широким пониманием коренных проблем развития общества. Скажем прямо: мы еще не решили эту задачу так, как требует партия и наш народ. Нередко даже в хорошем фильме, поднимающем серьезные проблемы современной жизни, ощущается слабость драматургии, с недоста-

Н.Сизов

точной полнотой представлена общественная и личная жизнь героев.

Сегодня Госкино и Союз кинематографистов обсуждают четыре наших фильма. Как вы понимаете, мне трудно их критиковать, имея к этим работам известную причастность. Тем не менее я хочу высказать свои замечания.

В фильме Ю.Карасика «Самый жаркий месяц»[1], отметил далее Н.Сизов, — дана впечатляющая картина жизни современного завода. Фильм заслуживает положительной оценки, хотя в нем с большей убедительностью могла быть показана ведущая, организующая роль рабочего коллектива. С настоящим мастерством сделан фильм А.Михалкова-Кончаловского «Романс о влюбленных», но в нем слишком обнажены чувства героев, что иногда приводит к чрезмерной экзальтации поведения персонажей. А.Тарковский в фильме «Зеркало» избрал для выражения своих мыслей и чувств слишком усложненную форму, и это сделало картину недоступной зрительскому восприятию. Интересный сценарий, написанный самим режиссером, лег в основу фильма А.Смирнова «Осень»[2]. Но в фильме, по сравнению со сценарием, герои претерпели изменения не в лучшую сторону. Исполнители были выбраны неудачно. Картину в целом отличает то, что адресован фильм, в первую очередь, молодежи.

Следующее слово было предоставлено С.Герасимову. Прежде чем перейти к конкретному анализу обсуждаемых картин, С.Герасимов счел нужным разобраться в одном, на его взгляд, немаловажном и весьма распространенном тезисе. У нас принято считать, сказал он, что наиболее сложным участком кинематографической работы является современная тема. Это и так, и не так. Когда картина представляет какую-то новацию, поднимает новые жизненные пласты или пытается заново подойти к вопросам достаточно решенным, во всяком случае, обсуждаемым в искусстве, тут, действительно, есть основания говорить о сложностях творческого труда. Это интересное и почетное дело. Но когда авторы всего лишь прикрываются актуальностью темы — а такие картины, к сожалению, составляют слишком большую часть выпускаемой кинопродукции, — о каких сложностях может идти здесь речь? Глубокое знание жизни подменяется поверхностными впечатлениями, и получается, что тематический охват вроде бы широкий — рабочий класс, освоение новых земель и т.д., но к истинному творчеству такие фильмы отношения не имеют.

Сегодня мы говорим о картинах, которые входят в круг искусства. Они заставляют думать о себе серьезно, иной раз полемично. Фильмы различны не только по содержанию и направлению, но и по форме; это очень разные явления в советском кинематографе.

«Самый жаркий месяц» — фильм Юлия Карасика, который сделал «Шестое июля», картину, занявшую свое место в биографии нашего кино. «Шестое июля» — очень серьезная работа, она отразила важные черты современного советского кинематографа. Что это за черты? Прежде всего, уважение к документу, к факту. У нас много спорят о том, нужно ли склонять художественный кинематограф к стилистике документального кино или это вредно. Думается, такой спор — спор схоластический. Если выходит у художника — значит, нужно, не выходит — не нужно. У Карасика в фильме «Шестое июля» это получилось. Фильм стал подлинно историко-революционным фильмом, его появление — важная веха в развитии жанра. В новой картине режиссер не сделал подобного шага вперед в развитии индустриальной темы, темы рабочего человека, рабочего коллектива. Хотя от Карасика можно было этого ждать, опираясь на успех фильма «Шестое июля».

[...]

---

[1] «Самый жаркий месяц» — экранизация пьесы Геннадия Бокарева «Сталевары». До выхода фильма в 1973 году она была поставлена Олегом Ефремовым на сцене МХАТа, имела широкий резонанс. Спектакль получил Госпремию СССР. — *Здесь и далее прим. ред.*

[2] Сценарий был опубликован в «ИК» (1975, № 6). Оригинальное название — «Рябина — ягода нежная».

Конкретизируя свою мысль, С.Герасимов продолжал:

— Недавно мы присутствовали на просмотре в честь 40-летия со дня выхода фильма «Чапаев». Зал, где было восемьдесят процен-

С.Герасимов

тов молодежи 18—25 лет, при появлении Бабочкина встал. Значит, Чапаев — это до сих пор живая фигура. Живая потому, что это натура сложнейшая, в которой выражен весь пафос воюющего рабочего класса, в то время еще недостаточно просвещенного, академий не проходившего, но взявшего на свои плечи гигантский груз перестройки мира. […]

Вот отсюда у меня к Лагутину из фильма «Самый жаркий месяц» прямой ход. С Чапаевым интересно. С Лагутиным неинтересно. Он доказывает вещи очевидные: нельзя заниматься жульничеством от имени государства, нельзя заниматься приписками, так как за это полагается отвечать по суду, это аморально, антигуманистично, бесчеловечно. Он стоит твердо на этих позициях, как штык. Он весь в бронзе собственной непогрешимости. И с ним смертельно скучно — вот в чем беда. Хотя и по ларьку он бульдозером прошел, а все равно — веселей не делается.

Как важно на экране показать масштаб ума! Чапаев гениально умен. Он не просто человек страстей, он переливается за пределы собственного предназначения. Он не просто полководец, он больше, чем полководец. Такие люди могут строить заводы и ставить мосты. Он талантлив и умен. А талантлив и умен ли Лагутин? Этого я не знаю, хотя по его функциональному предназначению я готов пожать ему руку, поддержать его.

[…]

О картине Тарковского «Зеркало». Ясно, что мы имеем дело с человеком очень серьезного таланта, которому не столь просто обрести окончательную, «классическую» для себя линию. Дарование его толкает на самые различные интересы в отношении к собственной и окружающей жизни. И поэтому перепад от «Андрея Рублева» к «Зеркалу» очень велик. В «Зеркале» мы видим попытку анализа человеческой души. Художник встречается здесь как бы с собственной судьбой. Все проходит, все фильтруется через его личность.

Фильм отправляется от субъективных оценок окружающего мира, и это неизбежно сужает круг его зрителей.

Есть много очень интересного в фильме. Сцена в типографии, сцена с петухом… Великолепные куски! Есть о чем размышлять — это проявления высокого искусства. Прекрасно играет актриса Терехова, но хотя она почти все время на экране, дано ей мало, за кадром остается больше. Однако сложность художественных связей затрудняет цельное восприятие картины.

Завершая разговор о картине «Зеркало», С.Герасимов подчеркнул, что очень важно, насколько Тарковский прислушается к мнениям о своем фильме, как сам сумеет его оценить.

Дальше оратор перешел к оценке картины Андрея Смирнова «Осень»:

— К Смирнову я отношусь с большой симпатией; мы все помним его «Белорусский вокзал», но разрыв между этим фильмом и «Осенью» огромный.

В «Белорусском вокзале» пафос поколения вскрыт с необыкновенной глубиной и серьезностью. Действие этой картины происходит тогда, когда война, всех уравнявшая, уже, по сути, стала историей, жизнь разметала людей в разные стороны. Но вот герои оказываются опять вместе — и между ними нет кастовых различий, они говорят на одном языке, хорошо понимают друг друга.

В новом фильме Смирнова герои — очень отчужденные люди. И это тогда, когда они связаны любовью.

Дав критическую оценку тому, какие формы получает изображение любовных отношений между мужчиной и женщиной на буржуазном киноэкране, указав на спекулятивность того кинематографа, который сделал «традицией» весьма откровенный показ таинств любви, С.Герасимов отметил, что нашему кино не обязательно проявлять в этой области «храбрость». […]

В завершение своей речи оратор остановился на картине «Романс о влюбленных»:

— Я смотрел эту картину Михалкова-Кончаловского с наслаждением. Первая половина мне очень понравилась как раз стремлением поднять молодую любовь на уровень открытия мира. Но во второй части фильма мне подумалось — а не было ли у авторов к этим романтическим чувствам некоторой скрытой иронии. Хотя, может быть, мне это только показалось… Общее отношение к фильму осталось самым благожелательным, несмотря на то, что я наслушался вокруг него разных толков.

Продолжая разговор, Г.Капралов[3] отметил, что ощущается несомненное движение нашего кинематографа в поиске новых творческих путей. По мнению критика, фильмы «Самый жаркий месяц», «Романс о влюбленных» и «Зеркало» свидетельствуют о попытке художников осмыслить факты жизни с философских позиций.

Г.Капралов

— У нас множество неудачных, поверхностных решений темы рабочего класса, — указал Г.Капралов. — Напомню хотя бы одну картину — «Это сильнее меня», где, показывая «любовь и производство», авторы нагородили столько фальши, что трудно даже придумать. Такой фильм трижды компрометирует тему, и не досадно ли, когда наша крупнейшая студия допускает подобные срывы. Вот почему особенно радует принципиальный успех картины Карасика. В фильме «Самый жаркий месяц» режиссер постарался укрупнить события — в пьесе они даны в рамках одного завода. Здесь взят более широкий масштаб, речь идет о государственном интересе, о выполнении областного плана. Эта центральная часть фильма решена остро и будет смотреться зрителями с интересом.

[…]

Что мне кажется очень интересным — это то, что Карасик ввел стихи Леонида Мартынова. Но насколько стихи глубже центрального характера. Если бы философская мысль, заключенная в поэзии, органично преломилась бы в характере Лагутина!

Тем не менее, считает Г.Капралов, фильм «Самый жаркий месяц» важен, очень нужен[4].

— Если в фильме «Самый жаркий месяц» высокопоэтическое и будничное, повседневное сливаются воедино лишь в отдельных эпизодах, а в основном идут параллельно друг другу, то в картине Михалкова-Кончаловского этот сплав удался художнику. Фильм очень понравился. Я понял его ключ, — говорит Капралов, — и принял картину. Здесь самого высокого класса режиссура и актерская игра.

[…]

Фильм «Зеркало», говорит Г.Капралов, обращаясь к картине А.Тарковского, производит двойственное впечатление. Есть художник, умный, тонкий — об этом свидетельствуют отдельные прекрасные эпизоды. Но в целом картина не сложилась. Мысль бьется около больших, сложных проблем эпохи, ее трагических противоречий, а выговориться ясно и до конца Тарковскому не удалось. Он словно избегает определенного вывода, необходимого художнику сегодня.

Свои суждения о фильмах высказал А.Караганов[5]:

— Самоочевидно, что большое явление искусства рождается на пересечении движения жизни и самого искусства. Мне хотелось бы с этой точки зрения посмотреть на фильмы, о которых мы сейчас говорим.

В фильме «Романс о влюбленных» возникает удивительная симфония любви. В первой части фильма все соединяется в поэтической гармонии — диалоги и монологи героев, цвет, музыка…

Рассматривая фильм «Самый жаркий месяц», А.Караганов отметил, что Карасик интересно ищет возможности изображения

[3] Георгий Капралов (1920—2010) — единственный из кинокритиков, кто был приглашен на обсуждение в верхах, ибо представлял газету «Правда» — орган ЦК КПСС.

[4] «Нужность» (нужный фильм, нужный спектакль и т.д.) превратилась в годы торжествующего соцреализма едва ли не в эстетическую категорию.

[5] Александр Караганов (1915—2007) — секретарь СК СССР.

людей труда и многого достиг в этих поисках. У него на экране подлинная рабочая атмосфера — настоящий мартеновский цех, а не павильон, и настоящий, напряженный труд сталеваров. Но фильму не хватает глубины в анализе поставленных вопросов. […]

Переходя к критике фильмов А.Тарковского и А.Смирнова, А.Караганов сказал:

А.Караганов

— Я дважды смотрел фильм «Зеркало» и каждый раз оставался в недоумении. В картине «Зеркало» много поразительно интересных сцен, решенных с режиссерской изобретательностью и тонкостью; удивительна работа оператора[6], который передает не просто фактуру жизни, но чутко улавливает настроение, человеческие состояния; талантливо ведет свою роль актриса Терехова. Но когда режиссер становится на путь свободного оперирования пространством и временем, зритель должен ощущать необходимость этого. В фильме «Ленин в Польше» Юткевич воссоздал на экране движение мысли В.И.Ленина, и мне было понятно, почему режиссер использует такой прием. Когда Феллини экранизирует мысль художника, переживающего драму, тут тоже есть свои причины. В «Зеркале» свободное оперирование категориями пространства и времени не получило убеждающего решения.

В фильме есть знаки большой истории: документальные кадры, посвященные ее драматическим событиям. Для чего они? Автор не ответил на этот вопрос самим построением картины: знаки истории идут как бы параллельно основному действию — вне соотнесенности с движением характеров действующих лиц, мыслей и чувств лирического героя.

Эти недоумения мешали мне воспринимать фильм эмоционально, многие его сцены и эпизоды я воспринимаю рассудочно. Я понимаю их смысл, но не нахожу для себя объяснения — почему они существуют в картине, а ведь режиссер должен на такие вопросы отвечать зрителю.

Относительно «Осени». Мне огорчительно это констатировать, но не могу не сказать, что А.Смирнов как бы остановил свое искусство, остановил развитие своего таланта. Может быть, он постеснялся той социальной, нравственной многоплановости, которая была в «Белорусском вокзале»? Может быть, он решил, что нужно исследовать более узкие участки человеческого существования? Наверное, автор мог бы выиграть, если бы показал любовь с большей эмоциональной силой, глубиной, тонкостью. Психологическая анатомия любви людей, изолированных от реальностей многосложной жизни, мешает яркому раскрытию характеров, экранному выражению убеждающего нравственного урока. […]

В.Наумов[7] предупредил, что будет говорить только о трех картинах, потому что картины «Осень» не видел. Эти три картины входят в число произведений, которые, безусловно, составляют ряд подлинного искусства.

В.Наумов

[…]

— Три картины, о которых идет разговор, — сказал В.Наумов, — выражают взгляд художника на мир, и для того чтобы понять позицию автора, надо исходить из предлагаемых им «условий игры».

[6] Оператор Георгий Рерберг.

[7] Владимир Наумов (р. 1927) — режиссер, сценарист.

Я хочу начать с картины Карасика. Картина мне нравится. Я считаю ее интересной попыткой выявить красоту тех моментов нашей жизни, которые мы считаем прозаичными. Недостатки фильма не могут скрыть главное — поиск красоты в душе человека, в его труде. Некоторые кадры пластически просто превосходны, производят очень сильное эмоциональное впечатление.

Картину Тарковского «Зеркало» я видел много раз. Предметом исследования художник берет здесь становление личности, пытается проанализировать отдельные оборванные, иногда странные ассоциации, воспоминания и догадки, пытается построить сложнейшие психологические конструкции. Все это, естественно, производит на зрителя ошеломляющее впечатление.

И снят фильм очень хорошо, эмоционально. Дымка, туман, ощущение волны, ветра, которое мы, до боли острое, принесли из детства, — все это производит сильное воздействие. Уникальный дар Тарковского — поразительное чувство природы и соприкосновение с ней.

Но если, исходя из позиций Тарковского, попытаться разобрать картину, то наряду с достоинствами я в ней вижу очень серьезные недостатки, причем и чисто профессионального порядка. Картина строится (этот принцип предложен А.Тарковским) по трем линиям: первая — это реальная жизнь, реально существующий человек с его взаимоотношениями с матерью, с женой, с сыном и т.д.; вторая линия — воспоминания; третья — сны или детские кошмары. Все эти три линии, по замыслу автора, должны продвигать его идею, довести до зрителя основную мысль. Чаще всего этого не происходит. Многие, даже очень искушенные зрители не могут разобраться в том, что показывается на экране. Оно остается для них чем-то таинственным, непонятным.

Обстоятельство, которое я не могу не отметить: реальный жизненный опыт восстает против смысла некоторых кусков фильма. Я говорю о содержании. Возьмите эпизод с военруком. Снят он очень хорошо, сильно, эмоционально. Но это неправда. Постараюсь объяснить — почему. В мальчишках, которых я вижу на экране, и меня изобразил художник, ведь я рос в это время. Но так, как показано на экране, мальчишки тогда не могли себя вести. Я помню: у нас в тире был один патрон на пять человек, и мы вырывали его друг у друга. Это нельзя снять наоборот. Нельзя брать современную мысль в чистом виде и переносить ее далеко в детство, присваивать своим детским впечатлениям.

Картина Тарковского — исповедь. Художник открывается, исповедуется перед нами. Но просто искренность еще не может быть достоинством, просто открытая до конца душа — это еще не все. Важно то, что сквозь нее прошло, какие события, обстоятельства и какой оставили след — вот что самое интересное.

Несколько слов о картине «Романс о влюбленных». Картина сразу подкупила возвышенностью и чистотой того чувства, которое хотел показать автор, привлекла своим стилем. Режиссер строит фильм по музыкальному принципу — определенный ритм, определенная длительность кусков… Это достоинства картины.

Для меня представляется очень важной музыка речи, ее формы, рефрены, которые помогают постичь суть описываемых событий, не говоря уже о прямом диалоге, который происходит на экране. Я понимаю, что можно говорить каким угодно стилем. Но чтобы убедить в этом — нужен талант, и Кончаловский сумел этого добиться, как ни тяжело воспринимать с экрана пятистопный ямб.

Б.Метальников[8]:

— Разговор, который сейчас идет, разговор необычайно своевременный и необходи-

Б.Метальников

мый. Выбор фильмов, взятых для обсуждения, интересный и принципиальный, не воспринимается иначе как в контексте с общим развитием нашего искусства за последние годы.

Среди этих выбранных для обсуждения фильмов для меня на первом месте стоит «Ро-

[8] Будимир Метальников (1925—2001) — сценарист, режиссер.

манс о влюбленных». Мне кажется, он наиболее совершенен, ибо законы, которые выбрал для себя художник, явно просматриваются, и мы получаем, по выражению Моэма, удовольствие «второго порядка». Сомерсет Моэм как-то сказал, что в восприятии искусства есть два порядка: первый — те непосредственные ощущения, когда зритель все принимает за реальную жизнь, и второй — на более высоком уровне понимания искусства — умение наблюдать за течением событий на экране, не забывая в тот же момент, что эту роль играет артистка такая-то, ставит режиссер такой-то и т.д. «Романс о влюбленных» интересно задуман и столь же интересно решен.

[...]

Дальше, наверное, следовало бы остановиться на картине «Самый жаркий месяц». Это важная картина. Задачи, поставленные режиссером, выполнены. Но ведь в искусстве интересно еще и разнообразие художественного решения. И потому я перейду к фильму Тарковского. Если говорить о законе, поставленном над собой самим автором, то в «Зеркале» он один — это воля художника. Но тут начинаются противоречия. Тарковский шел на риск и не одержал успеха. Однако искренность — всегда достоинство, здесь я не согласен с Наумовым. Фильм Тарковского — кинематографическая исповедь, а исповедь требует мужества. Ведь то, что может сделать Тарковский, не может сделать больше никто. «Самый жаркий месяц» — нужный фильм, однако снять такую картину могут многие, и риска я здесь не вижу.

Мне бы хотелось разъяснить некоторые недоумения, возникшие по ходу разговора. Я понимаю те чувства, которые владели В.Наумовым, когда он говорит о сцене с военруком. Но картина субъективна и не претендует на воссоздание нашей истории такой, какой она была. Все дается в воспоминаниях определенного человека, так что некий налет субъективного допустим. В данной сцене и в последующих документальных кадрах я вижу прямой стык с современностью. Военрук верен своему воинскому долгу, бросаясь на гранату, и такие же вот люди выстояли на острове Даманском. Мне этот стык ясен.

И все же я заканчиваю разговор о картине Тарковского, с величайшим сожалением констатируя, что фильм его — фильм для узкого круга людей, весьма хорошо образованных в кинематографе. Тем самым плацдарм общественного воздействия фильма очень сужен художником. Но творческий поиск необходим, и то, что Тарковский ищет, зачеркнуть нельзя.

Я бы не стал так сурово судить картину Смирнова, хотя я и не получил от нее художественного наслаждения, которого ожидал. Но нельзя забыть, что Смирнов вышел на довольно пустынное поле. Много ли у нас фильмов о любви? А если эта любовь обрушилась на взрослых людей, у которых уже есть семья? Нам надо учиться исследовать эти темы в киноискусстве, и тогда за неудачей, каковой является «Осень», придут и удачи.

— Сегодня наш кинематограф, — сказал в своем выступлении В.Баскаков[9], — ищет для исследования новые пласты жизни, новые

В.Баскаков

конфликты, новые характеры. Естественно, поиски не обходятся без ошибок, без заблуждений. Но, как известно, поиск — курс успеха. Еще не так давно, — продолжал оратор, — нам казалось, что фильмы, поднимающие морально-этические вопросы, не находятся на магистральном пути развития нашего искусства, что место им — где-то на обочине. Сейчас мы видим, что это не так. Моральные, нравственные проблемы, связанные с жизнью человека социалистического сознания, становятся все более важными, если не главными. И весьма показательно то, что кинематограф пытается разрабатывать эти вопросы всерьез.

В этом смысле по-настоящему значительна картина «Романс о влюбленных», о которой уже много говорилось.

Очень важная, принципиальная работа — фильм «Самый жаркий месяц». В отли-

[9] Владимир Баскаков (1921—1999) — в то время — директор ВНИИ киноискусства.
[10] Герой пьесы Игнатия Дворецкого «Человек со стороны».

чие от известного всем Чешкова[10], герой фильма Лагутин — свой парень на заводе. Лагутин тоже выступает против существующих там неверных порядков, вступает в конфликт, но он не «со стороны». Картина Карасика создавалась на довольно трудном материале, и я не думаю, — говорит В.Баскаков, — что так уж много у нас кинематографистов, которые, взявшись за решение подобной задачи, смогли бы сделать фильм на высоком уровне.

Карасик делал фильм честно, стараясь внести свой вклад в нелегкую и не всегда благодарную работу. Конечно, в фильме есть издержки, и их немало, но в целом, если подходить по-хозяйски к нашему кинематографу, такую картину надо поддерживать.

О фильме «Зеркало» В.Баскаков сказал:

— Фильм поднимает интересные морально-этические проблемы, но разобраться в нем трудно. Это фильм для узкого круга зрителей, он элитарен. А кино по самой сути своей не может быть элитарным искусством.

Как известно, социалистическое искусство способно рассматривать явления действительности не только в формах самой действительности, и в «Зеркале» художник пытается передать процесс мышления, движение сознания, раскрыть подсознание, обращается к своим воспоминаниям и т.д. Однако чувствуется, что фильму не хватает точности в соотнесении личности человека с эпохой, в которой он живет. Когда в картине я сталкиваюсь со сценой, где мать в тяжелое военное время вынуждена продавать фамильные драгоценности, такой сцене я верю, она сделана драматически сильно, с большим психологическим подтекстом. Фадеев как-то сказал, что в период войны миллионы людей совершали подвиги, делали невозможное, но какая-то часть «остервенилась». Так бывает во времена сложных катаклизмов. И художник показывает, как на фоне народной трагедии, народного героизма в отдельных характерах происходит это вот «остервенение», в частности в женщине, которая готова преуспевать на несчастье других людей. Но вот когда я вижу сцену с военруком, то не способен отвлечься от обстоятельств и времени действия, я не в состоянии забыть, что все это происходит в годы всенародного подвига. Такого быть не могло.

[...]

В заключение В.Баскаков подчеркнул важность такого рода коллективных обсуждений фильмов.

С той же мыслью о значении подобных встреч, о необходимости вот так откровенно вести разговор, посвященный поискам решений современных тем, направлению этих поисков, характеру удач и неудач, начал свое выступление В.Соловьев[11]. Он присоединился к тем, кто отмечал точный выбор картин, взятых для обсуждения, — это прежде всего фильмы талантливые, произведения художников яркой индивидуальности. Следовательно, речь идет по большому счету искусства, о творческих находках и просчетах.

За последние годы вышло немало фильмов о рабочем классе. Но многие ли из них удачны? Фильм Карасика по сценарию Бокарева удался. Раскрыть самочувствие сегодняшнего рабочего, занятого главным делом своей жизни, — это вещь непростая. Показать выразительно труд, которому отдает себя человек, убедить в том, что человек этот соответствует занимаемому на земле месту, — очень дорогая удача. Фильм утверждает одну

В.Соловьев

из главных наших ценностей: рабочий человек, в полной мере ощущающий ответственность за то, что происходит в его деле, в государстве в целом.

— Я не буду, чтобы не повторять, — сказал В.Соловьев, — говорить о фильме «Романс о влюбленных». Укажу только, что не надо забывать сценариста, который вместе с режиссером прокладывает новую дорогу. Нельзя отделять от режиссера работу Евгения Григорьева. Их совместная картина, расска-

[11] Василий Соловьев (р. 1925) — кинодраматург. В то время — директор и главный редактор Центральной сценарной студии Госкино СССР. Знаменит как автор сценария (совместно с С.Бондарчуком) оскароносного фильма «Война и мир».

зывая о разных аспектах нашего образа жизни, повествует о драме человека, о том, как человек выходит из трудного душевного состояния.

Мы часто сосредоточиваемся на глобальных жизненных проблемах и словно бы не придаем значения анализу вещей, которые относятся к личной жизни. Например, счастлив человек или несчастлив? Что делать тем, у кого в этой одной жизни вдруг не состоялось счастье? Есть люди, которые покоряются обстоятельствам и продолжают жить в бесцветном мире, а есть люди, старающиеся найти из этого выход.

То, каким образом два человека средних лет пытаются противостоять судьбе, пытаются найти новое счастье, обрести новое дыхание, было содержанием сценария и замыслом картины Андрея Смирнова «Осень». Я не могу сказать, что картина снята плохо. Она снята прекрасно[12]. Великолепны пейзажи, превосходна музыка, чудесно играют Л.Максакова и Н.Гундарева, но не вышли центральные партии, картина не приглашает к соучастию, значит, в ней что-то не состоялось. Ведь чтобы пережить рассказываемую в фильме историю «отогревания души», надо прожить вместе с героями сложный момент их жизни. А этого сближения с экраном в картине не происходит. Тут и заключена загадка, которую Смирнову предстоит разгадать. Возможно, неудачно выбраны исполнители, но то, что в картине не состоялась история любви, — это очевидно. […]

Наконец, о картине Тарковского. Очень трудно судить об исповеди, какие-то душевные заслоны стараются закрыть этот разговор. Я картину видел дважды. По ходу просмотра у меня возникали свои личные воспоминания, в чем-то очень волнующие. Я перебрал отдельные моменты и факты собственной жизни и сделал для себя главный вывод — в сложном жизненном мире надо быть терпимее, демократичнее, быть лучше. Не могу сказать, что вся картина целиком работает на это ощущение и этот вывод. Некоторые вещи через фильм я увидел как бы впервые, и за ними возникали пики времен. Но на втором просмотре я смотрел на героев и понимал, что это не образы фильма, а мои мысли, мои воспоминания.

В картине есть некоторый сознательный отказ от контакта с ее зрителями. Между тем перечитайте письма, дневники Льва Николаевича Толстого — ведь он прилагал большие усилия к тому, чтобы найти пути к читателям.

[…]

Взявший затем слово Д.Орлов[13] подчеркнул, что не случайно современная тема занимает сегодня превалирующее место в искусстве, в литературе. Это результат органической потребности художника говорить с читателями, зрителями о том, чем они живут. Это проявление заинтересованного внимания к личности советского гражданина.

Д.Орлов

Обратившись к фильмам, вокруг которых развернулась дискуссия, Д.Орлов поддержал стремление авторов «Романса о влюбленных» найти новую форму для того, чтобы показать наш сегодняшний день, чувства сегодняшнего героя. Фильм не только позволяет узнавать современность, он заставляет наслаждаться собственно искусством.

Сценарий, по которому поставлен фильм «Осень», был интересным, в нем поднимались важные морально-этические проблемы, он рассказывал и о времени, в котором живут герои. Но в картине режиссер Смирнов как бы «проскочил» мимо сценария драматурга Смирнова. […]

В картине Ю.Карасика, считает Д.Орлов, есть четкое ощущение духа времени. Это обнаруживаешь и в самой проблематике фильма, и в том, как раскрывается на экране заводская жизнь, атмосфера горячего цеха. Принадлежностью искусства становится не только сам человек. Окружающая обстановка, условия его работы, особенности сего-

[12] Оператор Александр Княжинский.

[13] Даль Орлов (р. 1935) — киновед, сценарист. В те годы — председатель сценарно-редакционной коллегии Госкино СССР.

дняшнего производства также становятся объектом рассмотрения, приобретают определенную эстетическую ценность. Думается, герой фильма интересен тем, что он максималист, он не хочет откладывать то, что надо сделать сегодня, на завтра. Это человек деятельный, активный, а нашему кинематографу как раз не хватает таких героев. Хорошей находкой режиссера Д.Орлов считает обращение к стихам Леонида Мартынова — «это кислород, который дополнительно питает картину».

Что касается «Зеркала» Тарковского, то картина, по мнению критика, оставляет холодным. Вместо того чтобы сопереживать происходящему на экране, зритель вынужден будет разгадывать авторские ребусы.

М.Хуциев[14]:

— […] …Предметом обсуждения являются совершенно разные картины — раньше мы выбирали темы. Сейчас обсуждаются художественные индивидуальности, отделить картины от их авторов невозможно.

Если начать с «Самого жаркого месяца», то надо признать, что картина важная и актуальная, тема ее представляет интерес. Но я знаю Карасика как автора фильма «Шестое июля». И отсюда веду счет.

Да, очень трудно делать такую картину. И мы радовались, когда Карасик горячо взял-

М.Хуциев

ся за этот фильм. Начинаешь смотреть эту картину с интересом. Она смело заявлена, и материал мог бы держать зрителя в напряжении весь фильм. Однако, наблюдая за героями, я ничего не узнаю о них с экрана — ничего, кроме их производственных забот. Спору нет, заботы эти, труд, конкретно и подробно показанный, заслуживают наше уважение. Но разве не заслуживает быть показанным так же подробно, глубоко и многообразно человек, делающий этот труд? Здесь принципиальный просчет.

В картину Кончаловского я входил трудно. Потом я понял, почему это произошло. Здесь есть некоторые нарушения строя. Романс долго не переходит в роман. Я уже наполнился ощущением любви героев, а движения вперед нет, и начинаешь терять с экраном контакт. Восстанавливается он позже. После того, как пришла весть, что герой погиб. Но герой не погиб. Он вернулся со славой. И если б здесь кончился фильм (а на какой-то момент эта опасность мне почудилась), я был бы разочарован. Но здесь наступает важный перелом. Романс становится романом. Одна из лучших сцен — вся история на вокзале. Это прекрасно сделано, и здесь начинаешь сопереживать герою. Все очень точно — и момент показа того, что снимается картина, где откровенно обнаружена условность (это дано тактично) действия, и уход в черно-белое со смертью героя, живущего в любви и умершего, потому что кончилась любовь. Его возвращение наступает, когда возвращается любовь. Он нашел внешне счастье, но пока его человеческая, нравственная суть не вступила в искренние отношения, пока снова не возникла любовь, он не мог воскреснуть. Возвращающаяся любовь закономерно возвращает картину к ее первоначальной эстетике.

Что бы там ни говорили, так снять — это трудно. Заставить актеров так работать, так говорить, так двигаться. Вот на что надо обратить внимание. Как трудно иной раз работать, потому что люди не готовы к решению чисто профессиональных задач. Мы мало занимаемся подготовкой настоящих профессионалов.

Несколько слов о фильме «Зеркало». […] …Я не могу считать этот фильм удачей Тарковского. Да, в картине есть прекрасные сцены, она сильна умением выразить ощущения человека, поразительно живет в ней природа, замечательна пластика фильма — у Рерберга есть кадры — чудо. Но ведь речь идет о работе мастера, который знаком мне не только умением проникновенно выразить частность, поэтическую фактуру жизни, но художника, от которого я всегда жду своеобразных, но обязательно глубоких мыслей, серьезного диалога со мной, со зрителем.

[14] Марлен Хуциев (р. 1925) — режиссер, сценарист. В те годы — секретарь правления СК СССР.

Но дело в том, что в этом фильме диалога не происходит, здесь монолог, в котором автор, не заботясь о собеседнике, беседует в основном с самим собой. И это меня огорчает. У меня такое ощущение, что Тарковского мало заботит, как воспримут его даже искушенные зрители. Появилась необязательность, и рядом с отличными, необходимыми сценами появились куски, диалоги, присутствие которых оправдать трудно.

Я не требую от картины строгой, сухологической выстроенности, очень часто такое жесткое построение мешает реализации на экране настоящего искусства. Я за небрежность. Но кажущуюся небрежность, ту, которая только способ, внешний прием, но за которой скрывается внутренняя четкость, выверенная организующим движением развивающейся авторской мысли. Здесь же небрежность выглядит, скорее, как необязательность по отношению к замыслу, к собственному произведению и к зрителю, которому оно адресовано, — ведь адресовано же оно кому-то.

Маленький листок или толстый том — всякое настоящее искусство исповедально. Говорит ли автор прямо, обнажено ли это в произведении или выражено иным образом, это всегда в той или иной степени авторская исповедь. Не имею в виду подвергать сомнению серьезность авторских намерений. Повторяю, я бы предпочел монологу диалог. Что же касается серьезности, то пусть она сохраняется по отношению к собеседнику, а к себе — необходимая доля юмора. […] Я испытываю к Тарковскому давнее и прочное чувство уважения, которое избавляет меня от необходимости принимать неловкую позу защитника. Да он, слава богу, и не нуждается в защите. Тем более сегодня, здесь. К великому сожалению, у нас не раз возникали ситуации, когда нам приходилось защищать работы друг друга, занимать круговую оборону и не всегда быть откровенными, боясь в оценке, в критике повредить товарищу. Горько думать, как много вреда причиняло это. Думаю, в этом одна из причин и просчетов фильма Тарковского. А равно и наших с вами.

В ряде выступлений была поднята тема внутреннего контакта искусства со зрителем. Коснулся ее в своем выступлении и Г.Чухрай[15]. Обратив внимание, что у одного из ора-

Г.Чухрай

торов прозвучала мысль о том, что нужно подумать о фильмах, специально предназначенных особой группе зрителей, Чухрай назвал такую точку зрения опасной. Нельзя ориентироваться на какую-то исключительную аудиторию. В диалоге, который ведет наш кинематограф со зрителем, собеседнику экран должен быть понятен. Киноискусство — это искусство масс. Оно предназначено широким кругам народа. И если художнику есть что сказать, он не зашифровывает свои мысли, он говорит то, что думает.

— Я не хочу, чтобы все эти слова, — продолжил свою речь Г.Чухрай, — были отнесены к Тарковскому, очень талантливому художнику. Но эта картина у Тарковского — неудавшаяся. Человек хотел рассказать о времени и о себе. О себе, может быть, получилось, но не о времени. В других фильмах, которые делал этот прекрасный мастер, ощущение времени было, а в этой — нет. Это не значит, что мы должны сейчас автора четвертовать. Просто нужно откровенно высказаться. Я говорю более остро, другие менее, и это очень хорошо. Мы перестали критиковать друг друга. А нам нужно поспорить, чтобы потом, на основании этого спора, решить — что считать так, а что не так. Когда разговор идет в кулуарах — это одно. Когда при всех, открыто — тогда повышается ответственность, тогда возникает настоящая дискуссия.

Личность Тарковского многогранна. Но эта его картина меня огорчила, хотя там есть прекрасные эпизоды. Но в гармонию они не сложились. А как писал Пушкин, прекрасное достигается гармонией целого. Сам Тарковский интереснее того, что он сделал.

Скажу о фильме Смирнова. Что хорошего в этой картине? Желание сделать фильм о любви. Любовь — это не мелкотемье. На

[15] Григорий Чухрай (1921—2001) — режиссер, сценарист. В те годы — секретарь правления СК СССР.

теме любви сейчас решаются сложные вопросы идеологии и политики. Противники наши искусно используют интерес к этой теме. Они ставят, скажем, не просто сексуальные фильмы, а вводят в них политические мотивы. Так, в картине «Я любопытна»[16] девица занимается «любовью» и попутно говорит о Марксе и Энгельсе, о марксизме-ленинизме, о стихах Евтушенко и т.д. Это не случайно, это попытка опорочить великие идеи, и об этом нельзя забывать.

Но выполнил ли Смирнов в своей картине поставленную задачу, добился или не добился цели? Здесь уже говорилось об идейно-художественном воплощении темы. Нужно, чтобы зритель переживал вместе с героями, вместе с ними был счастливым. А здесь этого нет. Вспомните «Машеньку» Райзмана. Я по сей день благодарен Райзману за то, что видел улыбку Машеньки, за те чувства, которые переживал, когда смотрел фильм. Эти ощущения я пронес через всю жизнь.

Тут говорили о фильме «Самый жаркий месяц», и не было человека, который сказал бы, что тема этого фильма не важна. Я тоже думаю, что это генеральный конфликт нашего общества, нашей жизни. Не только сталевары, но и мы, кинематографисты, совершили подобные моральные проступки, и нужна длительная серьезная борьба, чтобы произошли решительные перемены. Например, мы поставлены в такие условия, что если не сдали фильм, скажем, 5 января, а сдали 20-го, вся студия лишается премии. Вместе с тем, эти 15 дней можно было бы спокойно, с пользой для дела еще поработать.

Я чрезвычайно радовался успеху Карасика в фильме «Шестое июля». Но в новом фильме тема значительнее, чем сам фильм. Главный герой Виктор Лагутин — угрюмый, неумный. Человек занимается серьезной борьбой, ему хочешь верить. А он садится на бульдозер и с помощью бульдозера борется с пьянством. Зачем этот скачок в сторону? Зачем с серьезной темой так обращаться? Если решается большая проблема, то в рамках этой проблемы и надо остановиться, не разбрасываться…

[…]

Недостатков много. Но, тем не менее, фильм я поддерживаю, поскольку он поднимает главные конфликты нашего времени.

[16] «Я любопытна» (1967, Швеция) — фильм режиссера Вильгота Шёмана.

С.Ростоцкий[17]:

— Вольтер сказал, что только люди великой души могут противоречить друг другу без ненависти. Разговор, который происходит сегодня, нам крайне необходим в размышлениях о проблемах большой важности и сложности. Не случаен и выбор фильмов для обсуждения. Есть что обсуждать. […]

Появление фильма «Самый жаркий месяц» я приветствую.

Однако я не употреблял бы в связи с ним таких слов, как «гражданский подвиг». Наш долг делать такие картины. Можно сказать, что Карасик молодец, раз он взялся за это дело, но не надо говорить, будто не было до этого хороших фильмов на рабочую тему. Вспомните, например, «Весну на Заречной улице».

[…]

— В фильме «Самый жаркий месяц» мне очень интересно было бы услышать разговор героя с директором завода. Я его ждал.

С.Ростоцкий

Надеялся хотя бы прочесть мысли персонажей. Но фильм кончается, а разговор этот так и не состоялся. Я подчеркнул это не в осуждение Карасика. Я согласен с тем, что трудно, очень непросто снять подобную картину. И все-таки нельзя недоговаривать, раз художник действует в интересах общества.

Такую картину, как «Романс о влюбленных», не каждый из нас смог бы сделать.

И действительно, тут верно говорилось — нельзя забывать о Григорьеве как об авторе фильма. В свое время пришел он ко мне, принес сценарий, я посмотрел и сказал, что поставить это невозможно. Я честно сказал: не знаю, как поставить эту картину. Кончалов-

[17] Станислав Ростоцкий (1922—2001) — режиссер, сценарист. В те годы — секретарь правления СК СССР.

ский — человек мужественный, он поставил фильм.

Среди других фильмов картина выделяется и техникой, и профессионализмом, и масштабностью мысли. Тем, кто смотрел фильм один раз, советую посмотреть второй. Первый раз я удивлялся «камере», тому, как это сделано, а во второй — фильм забрал меня эмоционально.

Если говорить о картине Смирнова — об «Осени», то меня она очень огорчила. […]

Мне было стыдно смотреть этот фильм, потому что порой его как бы не смотришь — подсматриваешь.

В фильме А.Тарковского оратор отметил ряд великолепных сцен, чуткую работу оператора, который глубоко понимает режиссера. Однако мысли автора не стали достоянием зрителя, как сам фильм не стал зеркалом жизни.

А.Михалков-Кончаловский:

— Я сделал пятую картину. И эта встреча с современностью была для меня откровением. Действительно, нам со сценаристом нужно было гигантское мужество, чтобы так показать современность. Это не жизнеподобие, мы стремились к другому, потому что картин жизнеподобных много, они не волнуют.

К сожалению, мне не удалось подняться до уровня драматургии сценария Григорьева. Я согласен также, что в фильме нужен юмор. В сценарии он был, а в фильме пропал.

Большую часть своего выступления Михалков-Кончаловский посвятил проблеме драматургии, сценария. Необходимо поднять средний уровень кинодраматургии. Режиссер должен ставить доброкачественные произведения, а не полуфабрикаты. Ставить полноценный профессиональный сценарий. Между тем почти все режиссеры, даже не обладая для этого необходимыми данными, пишут сценарии, но получается так: один хорошо пишет диалоги, но не может придумать интересную фабулу, другой, наоборот, не умеет писать диалоги и т.д. Отсюда и тянется нить к слабым картинам.

А.Михалков-Кончаловский

Важно, говорит Михалков-Кончаловский, обратить внимание и на подготовку актеров. В кино возникают новые формы, новая стилистика, актеры к этому не приспособлены. Они не обладают той высокой профессиональной школой, которая сегодня просто необходима.

[…]

Ю.Райзман[18]:

— Мне кажется, для обсуждения …этих четырех картин, для обсуждения […] того, что мы делаем в кинематографе, не хватает пятой картины. Эта пятая картина — «Калина красная» Василия Шукшина. Меня ничто так не потрясло, как эта картина, — огромной

Ю.Райзман

глубиной характеров, их сложностью необычной. […] …Это искусство глубокой жизненной правды. И эта картина стала для меня на долгое время критерием того, что мы должны требовать от кинематографа. Фильм «Калина красная» сделан художественнее, чем многие наши картины. Он сделан так, что не мешает Шукшину, актерам выразить все то, что Шукшин задумал. А ведь особенно интересного в чисто режиссерском плане в фильме, пожалуй, нет.

Сегодняшнее обсуждение четырех фильмов, несмотря на то что и критикуют их, все-таки — праздник. Я не знаю, с какой картины начать, потому что мне не хочется расстав-

[18] Юлий Райзман (1903—1994) — режиссер. В те годы — руководитель Третьего творческого объединения киностудии «Мосфильм».

лять фильмы по полкам. У Тарковского «Иваново детство» было прозрачно. Столь же прозрачна и ясна следующая картина — «Андрей Рублев». Но вот уже в «Солярисе» можно было обнаружить неточность языка, его известную запутанность. Сейчас Тарковский стоит на распутье. Это человек огромного таланта, он с блеском может представить советскую кинематографию и на международном экране. Люди, с которыми он считается, должны окружить его вниманием, помочь ему.

Я не очень согласен с оценкой картины Смирнова, которая была здесь дана. Картина по своей эстетике, по своему художественному направлению ближе всего к реализму. Это картина вообще не о любви. Это человеческая трагедия. В картине много потерь и немало интересного. То, что Смирнов после удачи, которая у него была в «Белорусском вокзале», не пошел по проторенной дорожке, а взялся за очень сложный и трудный материал, — это неплохо. Мне кажется, что художник просто ищет. Это его вторая картина. Она не является этапной. Но не надо списывать ее, как картину неудавшуюся.

Встречаясь на студии с Кончаловским, работавшим над «Романсом о влюбленных», я спрашивал его, как дела. Он отвечал — это эксперимент, не знаю. Да, нужно мужество, чтобы решиться на такой шаг, хотя я считаю, что в картине не все удалось. Но то обстоятельство, что Кончаловский понял, что картина несовершенна, может помочь художнику в трезвой ее оценке. […]

— Картина Карасика, — говорит оратор, — чрезвычайно актуальная, правдивая. Я верю этим людям, всей этой атмосфере, тому, что происходит. Но мне мешают сосредоточиться стихи, которые картине не нужны.

[…] …Судьбы у всех этих картин, естественно, будут разными. Но художники ищут плодотворно, потому что ищут талантливые люди. Думаю, что к обсуждаемым сегодня фильмам мы могли бы присоединить еще минимум десять картин такого уровня. Именно такие произведения, а не поток средних картин, определяют уровень нашей кинематографии.

Выступивший вслед за Ю.Райзманом Л.Кулиджанов[19] отметил, что участники разговора были единодушны в определении

Л.Кулиджанов

главных задач современного советского искусства, в оценке его принципиальных явлений, в подведении каких-то общих итогов развития кинематографа на нынешнем этапе. Совещание вышло за рамки обсуждения четырех картин. По существу, речь шла о всей нашей кинематографии. Есть смысл проводить такие встречи, скажем, раз в полгода, чтобы накопился материал для плодотворного разговора. Практика подобных обсуждений будет очень полезна как для творчества отдельных художников, так и для всего киноискусства в целом[20].

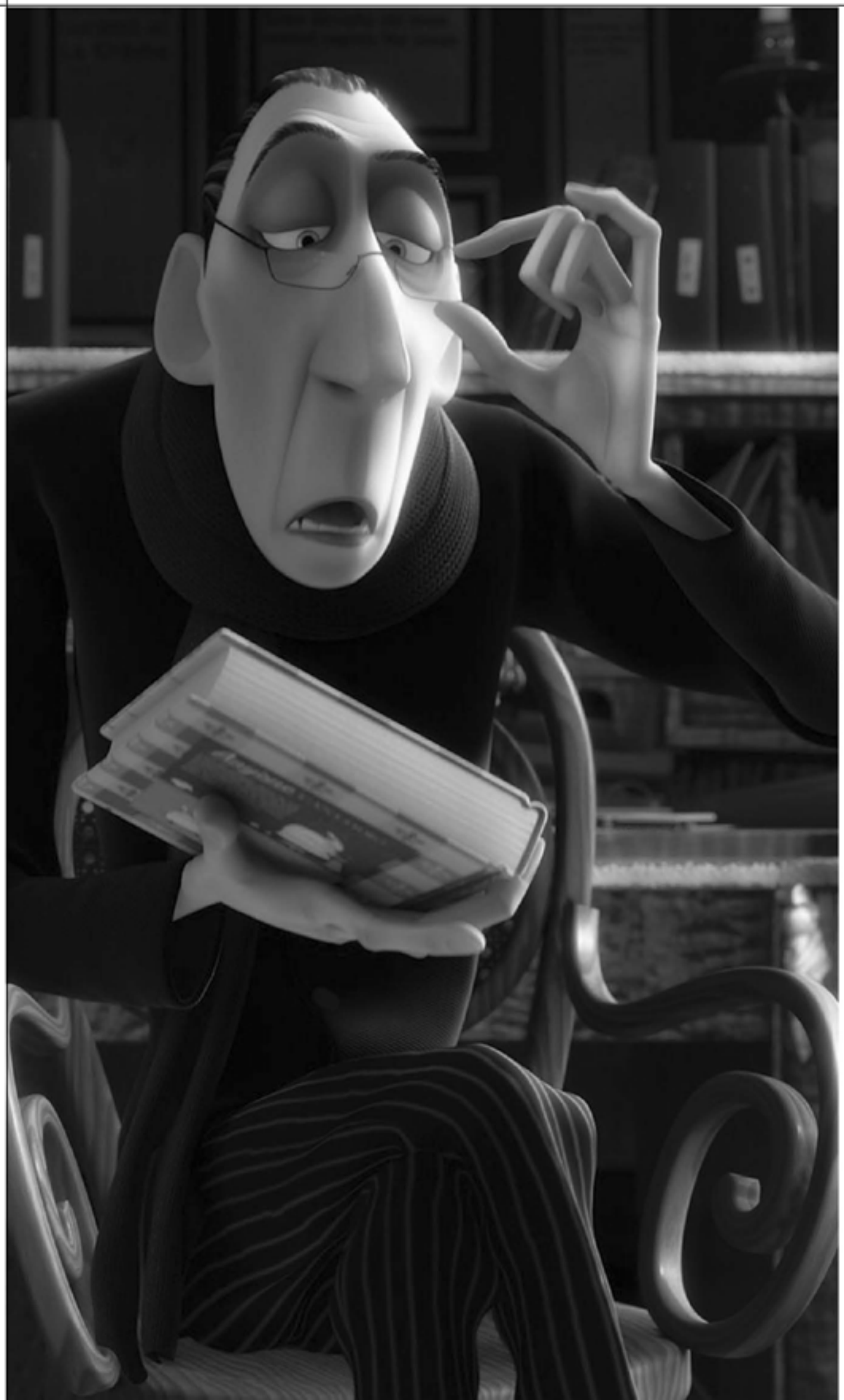
Итоги совещания подвел председатель Госкино СССР Ф.Ермаш.

Обсуждение, которое прошло на совместном заседании коллегии Госкино и секретариата правления Союза кинематографистов, было посвящено четырем кинопроизведениям, созданным кинематографистами одой студии. Однако разговор, сосредоточенный, казалось бы, на конкретных фильмах, на удачах и просчетах их авторов, не ограничивался констатацией частных успехов или промахов — анализ творческих поисков и их результатов так или иначе выводил к более широким обобщениям, к размышлениям относительно определенных явлений в киноискусстве.

Хочется пригласить кинематографистов к встречам такого рода уже на страницах нашего журнала. Подобный обмен мнениями о новых кинематографических работах, о связанных с ними чертах кинопроцесса в целом принципиально важен и интересен.

[19] Лев Кулиджанов (1924—2002) — режиссер, сценарист. В те годы — первый секретарь СК СССР.

[20] Подобные встречи, к счастью, не стали традицией.



«Рататуй», режиссеры Брэд Бёрд, Ян Пинкава

Версия 2.0

КИНОКРИТИКА В ИНТЕРНЕТ-ПРОСТРАНСТВЕ

В рамках книжного фестиваля «Буфест» состоялся «круглый стол» журнала «Искусство кино» «Кинокритика: версия 2.0». Обсуждались проблемы самого современного типа существования критики — интернет-кинокритики. В дискуссии приняли участие кинообозреватель журнала «Афиша», автор блога на afisha.ru Роман Волобуев, обозреватель cinematheque.ru Виктор Зацепин, главный редактор kinokadr.ru Роман Корнеев, главный редактор kinote.info Борис Нелепо, главный редактор proficinema.ru Нина Ромодановская. Вел дискуссию Даниил Дондурей.

Даниил Дондурей. Журнал «Искусство кино» считает важным обсудить новую ситуацию, возникшую в кинематографе, в критике, в связи с возросшим и все возрастающим тотальным влиянием интернет-сообщества.

Нашему журналу недавно исполнилось восемьдесят лет. Мы издаемся с января 1931 года и собираемся это делать еще некоторое время, видимо, до тех пор, пока интернет-критика нас не погубит. Или, наоборот, не трансформирует наш старинный журнал таким образом, чтобы мы уверенно существовали в цифровых или каких-то еще более технологичных форматах.

Тема критики в Интернете — не только тема киноведения: она связана с новым существованием кино в настоящее время. Происходят очень быстрые мутации, выражающиеся в том, что наше кино все больше отделяется от зрителя, а он поляризуется на три большие группы. Тех, кто ходит в кинотеатры и обеспечил им в минувшем году сбор в 1 миллиард 70 миллионов рублей, что не мало. Тех, кто сидит дома и смотрит кино по телевизору (в основном, наверное, по ночам). И, наконец, тех, кто скачивает фильмы с различных сайтов или смотрит их в Сети, живет в Интернете, активно использует современные технологии. Мы не знаем, что это за люди. Тем не менее производство кино стоит, как вы знаете, дорого, и кто-то должен эти финансовые затраты возмещать. В прошлом году всего шесть из ста девятнадцати российских фильмов окупились в прокате.

Кинокритика когда-то играла значимую роль в кинопроцессе, потому что проводила профессиональный анализ созданной продукции. Эстетический и идеологический. Сегодня это в значительной степени отменено — из-за других условий существования кинематографа. Кинематограф, с одной стороны, пользуется разнообразными мощными технологиями пиара и как бы заранее определяет отношение к тому или иному фильму. С другой стороны, существует свобода персонального высказывания, люди могут все что угодно писать о кино. Но ни то, ни другое все равно никакого отношения к профессиональной судьбе фильма не имеет, потому что суще-

ствуют отборщики фестивалей — привилегированные критики, которые заседают в разного рода комитетах, советах, комиссиях, являются арт-директорами фестивалей и во многом определяют статусную символическую жизнь фильмов.

Теперь о проблемах, связанных с изменением функции критики: книг о кино сейчас пишут в десять, если не в пятьдесят раз меньше, чем сорок лет назад, и они имеют другую судьбу. По-разному существуют то сообщество авторов, которое пишет для массовой аудитории, и то, которое работает для профессионалов. Сами художники обычно не очень любят критику. В нашем журнале однажды, это было довольно давно, мы попросили режиссеров ответить на вопрос, как они относятся к критике. Короче и точнее всех ответил Сергей Александрович Соловьев: «Испытываю настоящую классовую ненависть». Внимание или нелюбовь, серьезное отношение к экспертной оценке, которая без профессионального анализа осуществляется сегодня на уровне «за» или «против», — все это вызовы современного кинематографа. Имеешь ли ты право писать, публиковать, прошел ли ты определенный путь к профессионализации — к тому, чтобы получить доступ к печатному слову? Сегодня все эти вопросы оказываются риторическими — нет экспертизы, исчез институт селекции.

Поэтому вас, участников нашего разговора, работающих в Сети, я хотел бы спросить: что изменилось, на ваш взгляд, в кинокритике, в ее функциях, что вы считаете преимуществами интернет-критики, а что ее проблемами, трудностями?

Борис Нелепо. Постараюсь ответить максимально лаконично. В нулевые годы ситуация, конечно же, меняется. Мы все наблюдаем, что сегодня оказались в том будущем, о котором еще вчера не имели никакого представления. В кино пришли цифровые технологии, что существенно снизило стоимость производства фильмов. Сегодня, как утверждают многие авторы фестивального кино, снять фильм стало почти таким же незатратным делом, как написать книгу. Это теперь даже не коллективный, а чуть ли не индивидуальный процесс. Есть режиссеры, которые буквально каждый день работают с цифровой камерой, практически одни выполняют работу всей съемочной группы, делают документальное кино или микс документального и игрового. Ходят на площадку, как на работу, и при этом материал имеет свойство коллективного сотворчества.

В то же время меняется зритель, уходит тот самый пресловутый всесословный опыт, опыт коллективного сна, когда зрители сидят вместе перед экраном и переживают совместные чувства. И, разумеется, критика, которая является связующим звеном между автором и зрителем, не может в такой ситуации не измениться.

Я бы предпочел говорить о ситуации в нашей стране, поскольку здесь сложились специфические отношения кино и кинопроката. Я занимаюсь в основном фестивальным авторским кинематографом, который мне интересен, и могу сказать, что ситуация хуже, чем вы, Даниил Борисович, обрисовали в своем вступительном слове. Она катастрофическая. Давайте признаем, что по состоянию на март 2011 года артхаусный кинопрокат умер. И возможность следить за тем, что происходит в кинематографе, дают либо фестивали, либо Интернет. К счастью, как показал прошлый год, у нас увеличилось количество хороших площадок. С одной стороны, Московский кинофестиваль предлагает интересные параллельные программы, с другой, есть фестивали «2morrow/Завтра» и «2 in 1», которые позволили увидеть самые обсуждаемые новинки фестивального сезона прошлого года. Но это касается только Москвы, и если в Петербурге все-таки тоже происходит какая-то киножизнь, которую поддерживают местные энтузиасты, то в других городах ее практически нет.

Появилась также такая противоречивая и всеми обсуждаемая вещь, как торренты, которые, с одной стороны, являются, конечно же, прямым

пиратством, но с другой — я писал колонку на портале OpenSpace в их защиту — могут стать некоей глобальной библиотекой. В качестве примера я приводил Алена Роб-Грийе: у этого известного писателя около десяти фильмов, и ни один из них не выходил на DVD даже во Франции, не говоря уже о России. Мне кажется, что человеку, который ведет академическую жизнь и в профессиональных или личных целях интересуется французской литературой, кино и творчеством Роб-Грийе или пишет о нем какую-то работу, конечно же, необходимо увидеть его фильмы. Единственный способ сделать это — зайти в торрент и скачать. С одной стороны, артхаусный прокат умер, с другой — он мутирует в какие-то другие системы. Понятно, что все крупные корпорации, которые стремятся блокировать торренты, закрывать Интернет, терпят поражение. Конечно, тут нужно смотреть на другой опыт. Например, есть такой портал — mubi.com, раньше он назывался auteurs.com, который спонсирует Мартин Скорсезе. Это крупнейший зарубежный кинокритический ресурс, посвященный авторскому кинематографу, этот портал позволяет, в том числе и в России, смотреть фильмы онлайн за небольшую плату прямо на вашем компьютере, с достаточно гибкой системой тарифов. Таким образом, мы приходим к новой ситуации в кинематографе, когда кинокритика может использовать новые технические возможности. В частности — отсутствие зазора между текстом, рецензией и фильмом. Можно прочитать об этих фильмах на портале mubi.com и не воруя, заплатив какую-то сумму, легально их посмотреть. Собственно, это и есть то, что позволяет виртуальная кинокритика — пользоваться какими-то новыми способами коммуникации с произведением искусства.

Д.Дондурей. Скажите, Роман, как вы своего читателя воспринимаете — он подготовлен к восприятию вашего продукта или нет? Читают ли ваши тексты те, кто снимает фильмы, или те, кто их смотрит? Или те, кто скачивает с торрентов, или совсем лопухи? Какое у вас представление о людях, для которых вы работаете?

Роман Корнеев. Так получилось, что восемь лет назад, при создании «Кинокадра», мы попали ровно в тот момент, когда появилась интернет-кинокритика. Мы были среди тех, кто начинал этот жанр не как интернет-представительство печатных изданий, а как кинокритику в прямом эфире, здесь и сейчас, в присутствии читателя. Соответственно, мы росли вместе с новым читателем. Возможно, это были люди, которые вообще ничего до этого не смотрели. А то, что тогда показывали по ТВ, было достаточно специфической версией кинематографа. Даже сейчас ситуация гораздо лучше; по крайней мере, есть ночной показ с массой хороших фильмов. Тогда в основном демонстрировали отечественные сериалы. Мы для себя и для наших читателей открывали новую вселенную. И кинокритика, которая находится в двух шагах от читателя, которая непосредственно каждый день с ним взаимодействует, буквально формировалась в наших руках. В результате то, что мы пишем, зачастую оказывается более заметным в общем медийном пространстве, чем статьи в классических печатных изданиях, в том числе и в «Искусстве кино». Некоторые постоянные авторы уважаемого журнала оказываются в итоге нашими авторами, в частности, готовят фестивальные обзоры, чему мы очень рады.

Проблема современной интернет-кинокритики состоит в том, что запрос, который формируется читателем, на редакционную политику интернет-критики воздействует гораздо сильнее. Если новый формат, который мы опробовали, не находит отклика, мы его тут же закрываем, придумываем что-то новое. Если какая-то рецензия вызывает массу негативных откликов, то надо осознать причины: разобраться, кто все эти люди, почему они пишут гадости. Раньше такой прямой связи не было. Сейчас, когда мы непосредственно сталкиваемся с нашим читателем, мы становимся от него зависимыми, раньше же запрос кинокритики состоял в основном в экспертной оценке, авторы

рецензий занимались не только анализом фильма, но и контекста, и пути, по которому движется режиссер. Персональное мнение рецензента оставалось на втором или на третьем плане. В наши дни читатель, приходя на сайт, в первую очередь хочет узнать, совпало ли его мнение о фильме, который он посмотрел, с мнением конкретного рецензента, даже если он второй раз в жизни видит его фамилию. Если не совпало, сайт трясет от возмущения. Критик страдает, решая, что он никогда в жизни не будет писать на этот сайт: он-то профессионал, известный человек, лет сорок в кино, а тут такая вот «радость»...

Из-за этого современная кинокритика очень сильно обеднела. Стало очень много непрофессионалов — они заполнили Интернет. При этом профессиональная аналитика становится все более зависимой от читательского запроса. Автор уже подсознательно, ожидая, какие будут отклики на его высказывание, начинает лавировать, подстраиваться, чтобы обойти скользкие моменты. В частности, наш любимый режиссер Балабанов, выпуская свой очередной фильм, всегда порождает страшное брожение: «Балабанов снял фильм. Про него нужно срочно что-то написать», ведь он — автор «Груза 200», когда весь Интернет гудел, причем, мягко говоря, непечатно. В результате критик сидит и мучается: написать ему статью, за которую его похвалит главный редактор, или более посредственную, ожидаемую, чтобы его не громили 200 тысяч завтрашних читателей. И пока ответа нет, как выходить из этого тупика.

Д.Дондурей. В связи с этим чувствуете, что сложился новый тип цензуры?

Виктор Зацепин. На нашем портале никакой самоцензуры нет, потому что мы в основном пишем про классику. Нас почти никто не читает, и мы отлично себя чувствуем! (*Общий смех.*) Но я хотел сказать про сетевую критику. Есть удивительные примеры, такие как сайт midnighteye.com, когда два энтузиаста, англичане, переехали в Японию, выучили язык, и в очень большой степени благодаря им мир узнал о том, что происходило в японском кино в 70-е годы, и о том, что происходит сейчас.

Д.Дондурей. Это подвижничество.

В.Зацепин. Дело не в том, что это подвижничество, а в том, что у них была правильная платформа — не газета, не бумажный журнал. Не было проблем с тем, нужна эта статья газете или нет. Они сами высказываются, выстраивают рубрики, порядок выступлений и т.п. По-моему, это апофеоз того, что может интернет-критика.

Б.Нелепо. Мы приходим как раз к тому, с чего начали: новые электронные возможности, как в кино, так и в кинокритике, опираются на новую демографию и новую социологию. В сущности, любой человек сегодня может сам делать СМИ у себя в блоге. Здесь можно привести много примеров, midnighteye.com — лишь один из примеров. С другой стороны, возникает проблема: у такого самопального СМИ, конечно же, отсутствует некий редактор, и есть множество негативных примеров, когда неограниченные возможности Интернета, где нет никаких лимитов по знакам, нет литературного редактора, корректора и так далее, приводит к рождению сайтов и порталов совершенно чудовищных по качеству. И, собственно, это как раз тот самый минус, который часто упоминают в разговорах о сетевой критике.

Д.Дондурей. Кинопродюсеры в последнее время стали говорить о том, что им очень не хватает редакторов или креативных продюсеров. Вопрос к Роману: скажите, пожалуйста, как вы относитесь к редакторам? Что это за функция сегодня, что это за люди?

Роман Волобуев. Я не знаю, я так давно не видел живого редактора.

Д.Дондурей. Да еще и толкового...

Р.Волобуев. Толкового я видел всего один раз, это было очень давно, в газете «Известия».

Ингмар Бергман

Д.Дондурей. И что с ним произошло?
Р.Волобуев. Это Юрий Александрович Богомолов, у него все хорошо. Да нет, это — профессия. На самом деле, то, что мы сейчас сидим в пустом зале, показывает, насколько всем интересны проблемы сетевой кинокритики. На самом деле Интернет — это великий уравнитель и великая правда.

Аудитория журнала «Афиша» — один миллион человек, и ты живешь с ощущением, что тебя читает миллион. Более того, все, кто с тобой контактирует, тоже так думают, тебя боятся, иногда пытаются дать денег, как-то по-другому начинают к тебе относиться...
Д.Дондурей. Ощущения хорошие?
Р.Волобуев. Ну, мания величия развивается, конечно. А потом начинаешь экспериментировать, что, в частности, сейчас происходит на сайте «Афиши», и сразу видишь реальный объем своей аудитории. Отважные люди с портала OpenSpace совершили великий поступок. Еще не заходя в сам текст, можно увидеть, сколько людей его уже прочитали. И известно, что в среднем текст читают четыре с половиной тысячи человек.
Б.Нелепо. Есть и такие тексты, которые читают сто двадцать тысяч.
Р.Волобуев. Конечно, есть статьи Андрея Лошака. На сайте «Афиши» текст, скажем, про Тимура Бекмамбетова читает больше народу, это нормально. Но в любом случае — меньше миллиона. Мы говорим о чистых кинотекстах, у них в среднем пять тысяч читателей. Осознав это, перестаешь зазнаваться, понимаешь, зачем ты на свете нужен, и видишь, с кем ты разговариваешь. На самом деле гигантские тиражи печатных изданий — тоже абсолютный миф. Большинство посетителей сайта «Афиши», как мы видим по статистике, лезут туда, чтобы посмотреть расписание кинотеатров. До заметки про Ларса фон Триера добираются все те же пятнадцать — двадцать тысяч человек. И это прекрасная аудитория.
Д.Дондурей. Вы имеете в виду аудиторию всей страны?
Р.Волобуев. Да. Ну, плюс шестнадцать посетителей из Бостона и поразительное количество австралийцев. Вообще, смешно, конечно, что мы обсуждаем здесь легитимность сетевой критики, потому что никакой другой уже нет. Все, кто читает про кино в Интернете, давно в руках бумагу не держат. К тому же, как сообщил нам журнал Wired год назад, Сеть уже тоже мертва, сейчас идет переход на планшеты. Прекрасно, ребята научатся это продавать.
Д.Дондурей. Вся эта новая жизнь отделяет создателей от, грубо говоря, потребителей — читателей, зрителей?
Р.Волобуев. Будем надеяться.
Д.Дондурей. Выстроены большие бетонные стены, каждый сам по себе?
Р.Волобуев. Это возвращение к началу. Так всегда в истории происходило. Сначала разрушили тюрьмы и выпустили людей на улицы, а потом начинаем красный террор. Обычный процесс. И слава богу, что так происходит, потому что общаться с космосом уже надоело.

Я устал повторять, что как только кинокритика перестанет быть оплачиваемой профессией, все станет замечательно, потому что искусство — а критика, безусловно, некая его форма — не создается за зарплату. Как только оно начинает оплачиваться, тут же превращается в то, что мы и получаем.
Д.Дондурей. Вы согласны с таким страшноватым прогнозом?
Р.Волобуев. Это же счастливый прогноз!
Р.Корнеев. У меня есть ощущение реальности, которое в прогнозах не нуждается. Есть такой замечательный проект «Кинопоиск». На нем сейчас авторских рецензий нет вообще. И это хорошо, потому что они были ужасные. Что читают? То, что сами же и напишут.
Д.Дондурей. Самообслуживание.
Р.Волобуев. Это великий миф. На самом деле сила «Кинопоиска» — не в рецензиях, их никто не читает. Там главное — очень оперативная и большая ба-

за с данными фильмов, благодаря ей в какой-то момент он вытеснил сайт «Афиши» — мы прошляпили момент, когда они создали эту базу, и аудитория у них — из-за этого — во сколько-то там раз превышает нашу, это самый популярный портал о кино в России.

Р.Корнеев. Я не про причины популярности, а про факт. В стране есть массив читателей — пять миллионов человек в месяц. Они вообще не подозревают о существовании какой бы то ни было кинокритики. «Я нашел рецензию на кинопоиске» — вот как это можно описать. Если внимательно почитать, что пишут в блогах, не связанных с кино, увидишь, что люди просто пишут про жизнь. Но если встречается что-то о кино, то ссылки в основном на «Кинопоиск». Не обязательно про хорошее кино, пишут про того же Бекмамбетова, им для этого не нужна база данных. Они пишут: «Вот некий Вася Пупкин написал про фильм, мне очень понравилось». Это и есть состояние реальной кинокритики на данный момент. По факту, никакой другой сейчас нет. Существуют премии, пресса, которая пишет про фестивали. Но на самом деле это всего лишь тонкая ряска на поверхности огромного мутного океана Web 2.0, океана пользовательского контента, который генерируется не только «Кинопоиском», но и всей блогосферой в огромных объемах. Люди пишут для себя, не для редакторов, не требуют за это денег. И это все живет, но результатов пока как-то не видно — где столпы, люди-бренды? Они, конечно, есть, но эти люди появились задолго до Web 2.0. Тот же Алекс Экслер начал писать свои статьи и рецензии еще в 90-е, и с тех пор они даже по формату и объему не изменились, как, кажется, и по словарю, который он использует.

Р.Волобуев. А кто такой Экслер? По-моему, наша проблема как раз в том, что мы оперируем вещами, о которых никто не знает.

Р.Корнеев. Авторы, пишущие не за деньги, зачастую очень хорошо разбираются в кино. Васи Пупкины тоже разные бывают. Я знаю некоторых людей, не имеющих специального кинообразования, — им семнадцать-восемнадцать лет, но кино они знают не хуже авторов с тридцатилетним стажем.

Б.Нелепо. Мне кажется, это миф, что профессия редактора не востребована в сфере сетевой критики. Как раз, читая материалы на таких порталах, как «Афиша» и OpenSpace, понимаешь, что они не сами зарождаются, а появляются в соответствии с волей редактора.

Р.Волобуев. У нас зарождаются сами.

Б.Нелепо. Это пользовательские рецензии так появляются. А если говорить о профессиональной кинокритике, то рецензии как раз соответствуют некоей концепции, и я это очень хорошо вижу, поскольку сам регулярно пишу на OpenSpace. Чем более выдержанная, последовательная политика проводится, тем большее количество просмотров набирают те или иные материалы. Мы с Машей Кувшиновой и Владимиром Захаровым подводили итоги нулевых, вспоминали неизвестные фильмы, которые почти никто не видел. Казалось бы, этот материал должен был заинтересовать те самые две с половиной тысячи киноманов, а на деле число просмотров скоро дойдет до отметки в двести тысяч. Этот текст все время читают, он живой. С другой стороны, мы ведем те или иные колонки, берем интервью, в которых некие темы снова актуализируются посредством гиперссылок и каких-то взаимосвязей. Читатели возвращаются к ним после прочтения новых материалов. Таким образом, можно сказать, что профессия редактора никуда не исчезла, напротив, еще более актуализировалась.

Р.Волобуев. Я бы все же сказал, что редактор — это не тот человек, который придумывает политику, исправляет грамматические и стилистические ошибки. Редактор — человек, который в состоянии прочесть очень умно, гладко и изящно написанный текст и понять, что автор там сделал какие-то ошибки. Мне страшно нравится портал OpenSpace, но там очень видно, что люди, работающие в соседних отделах, не понимают ни слова в текстах друг друга.

Везде так. Сейчас никто не понимает, как следует выполнять редакторскую работу. В «Афише» я могу писать все что угодно, никто не поймет, даже если я там поменяю местами все слова.

Д.Дондурей. Это отсутствие коммуникации.

Р.Волобуев. Да, отсутствие интереса друг к другу, и это абсолютно нормально. То, чем мы занимаемся, правда не очень интересно.

Д.Дондурей. Не кажется ли вам, что во всей этой гонке самодеятельности и самоудовлетворения неизбежны потери, связанные с профессионализмом или, назовите это иначе, качеством? Не происходит ли утрата профессионального достоинства?

Нина Ромодановская. На мой взгляд, идет размывание профессии кинокритика. Но в последнее время она начинает потихоньку собираться, возвращаться к своему первоначальному значению. Мне кажется, пришло понимание, что важно разделять сугубо авторские личные тексты, имеющие некий вкусовой оттенок, и профессиональные, за которыми стоят образование, знание, специальные навыки. Что бы вы ни говорили, важность кинообразования, знания истории для кинокритика никто не отменял. По любой рецензии всегда отлично видно, знает человек кино или нет. Происходит разделение любительских текстов, появляются специальные ресурсы, среди них есть и довольно хорошие. Кто-то уже опирается на вкус конкретных авторов или творческих групп. Критика начинает выходить в Интернет, раньше она безумно боялась его, думала, что Сеть погубит все. И мне кажется, что существование нашего ресурса с профессиональной критикой, новостями доказывает, что в Сети жизнь возможна и для критики.

Д.Дондурей. А как сами профессионалы, деятели кино относятся к вашей продукции?

Н.Ромодановская. Болезненно, как всегда. Когда начинаешь писать профессионально, не пытаясь подстроиться под конкретного творца, конечно же, испытываешь некое давление. Был тяжелый для всех период, когда критики немножко «замкнулись» в своем кругу — стали общаться и писать только друг для друга. Но, мне кажется, со временем это должно уходить именно в связи с появлением ресурсов, которые будут нанимать профессиональных кинокритиков для написания рецензий.

Д.Дондурей. А есть некий срединный путь между профессиональной и любительской критикой?

Н.Ромодановская. Безусловно, он должен быть, потому что есть хорошие узкоспециальные научные труды, в которых рассматриваются определенные киноведческие проблемы, творческие биографии с анализом фильмографий, но они мало интересны зрителям. Профессиональная критика показывает, что хорошо, а что плохо, не по принципу «нравится — не нравится». Кино — очень сложный продукт, его непросто разбирать, анализировать.

Р.Волобуев. Мне кажется, объяснений того, что хорошо, а что плохо, уже никогда не будет. Кто мы такие, чтобы объяснять людям, что хорошо, а что — плохо?

Н.Ромодановская. Мы — профессионалы, те, кто может провести объективный анализ фильма, опираясь на знания истории кино, киноязыка и т.д.

Р.Волобуев. Это совсем другое. Можно что-то кому-то рассказывать, но лишь на основании своего опыта.

Д.Дондурей. Вы считаете, что это знание вообще не будет накапливаться?

Р.Волобуев. Знание — это другое. И накапливается оно по-другому. А суждение стоит столько же, сколько человек, который его произносит. Но профессии, задача которой — объяснять людям, что хорошо, а что плохо, каковой всегда была профессия критика в любой сфере, — больше не будет. Она — закончилась. Никто не хочет слушать мегафон, который что-то объяснит. Люди хотят услышать что-то интересное, возможно, прочитать то,

что их страшно раздражает, — у них есть масса вопросов. Но никто — это мы увидели на примере восточных государств, где волнения произошли во многом из-за социальных сетей, которые дали возможность обмениваться информацией, — никогда больше не будет слушать никакую радиоточку. Не важно, как она называется — «Афиша» или газета «Известия». Несколько лет назад журнал «Афиша» вывесил по всей Москве знаменитый и ненавистный всем лозунг «Как мы скажем, так и будет». Так вот — этого не будет больше никогда. Ни один журнал, ни одно бумажное или сетевое издание больше никогда себе такого не позволит. Все очень быстро поменялось.

Д.Дондурей. А как люди узнают, кто такие братья Коэн, каков их вес в мире кино? Как они поймут, что это не какие-то случайные люди, забредшие в эту сферу?

Р.Волобуев. Они узнают об этом не потому, что кто-то заберется на логотип газеты «Коммерсантъ» и прокричит, что братья Коэн — это очень важно, а если кто-то про них интересно расскажет. А еще можно посмотреть их фильмы.

Не будет накапливаться то, что с любовью и ненавистью называется «критическим консенсусом», когда громким хором миллион человек по всему миру объявляют какого-то режиссера великим. Этого больше не будет. И подтверждение тому мы видим даже на примере последних каннских лауреатов, когда «ветку» получает Апхичатпхонг Вирасетакун — правда, теперь уже тоже всеобщий любимец. Но это уже что-то совсем другое, это даже не фон Триер, про которого говорят, что он главный режиссер в мире. Разве Вирасетакун — главный режиссер? Кто из нормальных людей до этой «ветки» про него слышал? Это просто другая топография, никаких «пирамид» больше нет.

Д.Дондурей. Как простому зрителю ориентироваться на этих трех уровнях критики — любительской, срединной и профессиональной, — хотя бы понять, что читать?

Р.Волобуев. Мне кажется, это очень просто. Если вы открываете текст и видите, что там написана глупость, то не важно, есть у этого человека зарплата, докторская степень или что-то еще. Мне совсем не хочется присоединяться к стонам по поводу гибели критики под давлением чудовищных пользовательских рецензий, потому что, если честно, мне кажется, что и десять лет назад, когда у нас еще не было Интернета, с критикой тоже было плохо. Читать можно было от силы трех-четырех авторов. Все остальные, со степенями, с членством в Гильдии, писали такую ерунду, какая ни одному пользователю ЖЖ и сайта «Афиши» не снилась. Это, конечно, оформлялось как текст, там были абзацы, не было грамматических ошибок, вот, пожалуй, единственный плюс. Это дарвиновский отбор, и все будет хорошо.

Р.Корнеев. Небольшая поправка насчет отсутствия консенсуса. Есть замечательный пример: как известно, Интернета в России тоже нет, как и кинокритики, потому что весь Интернет — иностранный, а у нас так — чуть-чуть. Есть такое явление — американская кинокритика, которая состоит примерно из трех сотен имен. И эти люди каким-то чудесным образом в последние годы в пространстве Интернета прекрасно находят консенсус, внушают, что надо, что — не надо. Если в New York Times написали разгромную статью на фильм, ему конец.

Р.Волобуев. Это не триста человек. Американская кинокритика, как известно, в течение последних пяти лет была на 70 процентов уволена, потому что стали разоряться локальные газеты. Раньше в каждом городе было их по пять и в каждой по два кинокритика. Все эти люди, под стоны и крики американского профессионального сообщества, в последние пять лет оказались без работы. Осталось, действительно, как раз человек триста, из которых пять лучших гениально перескочили в Интернет.

На самом деле главным авторитетом, метрономом вкуса, человеком, который «как скажет, так и будет», был не обозреватель New York Times, а критик журнала New Yorker. Где они теперь? А там хорошие критики. Где гениальный Ричард Броуди, который написал замечательную монографию про Годара? Кто его читает? Мне очень нравится блог Броуди, где он как-то написал текст о том, что «Железная хватка» Коэнов — это неправильный вестерн, и под ним был один комментарий критика Глена Кенни — он пришел с соседнего блога, и они вот так разговаривали.

Р.Корнеев. Речь идет об онлайн-части американской кинокритики, которая очень четко сегментирована — есть восточная, западная, не дай бог они подружатся. Они, тем не менее, всегда находят консенсус по поводу любого фильма, чего у нас даже близко нет. Именно на этом основании мы вдруг делаем вывод, что консенсуса вообще нет и больше никогда не будет. У них есть, а у нас почему-то не будет?

Р.Волобуев. А почему должен быть консенсус? Это же страшная штука. Я вот очень спокойно отношусь к режиссеру Никите Михалкову. Я очень люблю фильм «Свой среди чужих, чужой среди своих», его актерские работы, но не могу сказать, что для меня он великий режиссер. Год назад — вот уж пример критического консенсуса — все русские критики на протяжении трех месяцев избивали ногами несчастного Михалкова, фильм которого и так провалился. Людям уже сказать было нечего, а они все продолжали изрыгать проклятия.

Р.Корнеев. Это, скорее, не критический, а всеобщий общественный консенсус. Кинокритика не фиксирует его, а до сих пор создает.

Р.Волобуев. Что она создает? Последний раз кинокритика всерьез влияла на общественное мнение о фильме где-нибудь в 70-е годы. Это был пережиток больших хёрстовских изданий, где кинокритик реально мог сломать судьбу фильма. Сейчас вы можете сломать судьбу фильма только режиссера Стемпковского, у которого все, действительно, зависит от того — пять человек придут на его фильм или десять. Ни один журнал больше не формирует общественное мнение.

Р.Корнеев. А если вспомнить, как американская кинокритика «размазала» «Щелкунчика» Кончаловского? На моей памяти уже года три так никого не уделывали. До этого был «Остров» Майкла Бэя, его тоже запинали ногами. В результате когда две недели спустя фильм вышел у них в прокате, это была просто феерия, в прямом смысле слова, в залах — шаром покати.

Р.Волобуев. «Остров» все-таки получше. Мне кажется, только сам Андрей Сергеевич Кончаловский считает, что его убила американская критика.

Р.Корнеев. Впрочем, так же, как Никита Михалков считает, что его убила наша.

Р.Волобуев. У Никиты Сергеевича совсем нет повода так говорить. На все рецензии про «Утомленных солнцем» было эмбарго, они начали выходить, уже когда фильм был в прокате. Люди, пришедшие в первый день смотреть «Утомленных солнцем—2», еще ничего не читали. Поэтому у Михалкова нет повода обижаться. Мне кажется, что даже если бы «Щелкунчик» был воспет всеми американскими критиками, он не стал бы успешным. Он вышел очень узко, в неудачное время, и это неудачный фильм. Поэтому тут есть масса факторов, кроме рецензий New York Times.

Д.Дондурей. Но все-таки скажите, влияет ли профессиональная, да, впрочем, любая критика на отношение к фильму?

В.Зацепин. На отношение к какому фильму вы хотели бы повлиять? — так надо ставить вопрос. Я хотел рассказать, что тут грешным делом посетил музей современного искусства «Гараж» и увидел там удивительную вещь — инсталляцию английского видеохудожника Кристиана Марклея под названием «Часы». Это двадцатичетырехчасовый фильм, содержащий

фрагменты тысяч картин, в которых показаны часы. И время на них синхронизировано с реальным московским. Это работа английского видеохудожника Кристиана Марклея. Мы уже в течение трех лет делаем сайт о классическом кино, которое в Москве в принципе на большом экране негде посмотреть, — а вот по этой инсталляции видно, сколько его вообще, но в ней собраны всего лишь двадцатисекундные фрагменты. Вместо этого все — и даже очень умные люди — говорят о том, что сейчас идет в российских кинотеатрах. Мне кажется, что сила Интернета в том, что он может как-то поменять наше отношение к актуальности — ее перестанут путать с новизной.

Р.Волобуев. Слушайте, мы же такие счастливые! Ведь десять лет назад представить себе было невозможно, что любой фильм будет находиться от тебя на расстоянии вытянутой руки. Зачем нам вообще кинотеатры? Ну да, конечно, что-то хочется увидеть на большом экране. Например, в прошлом году я впервые посмотрел в кино «Заводной апельсин» — с ума сойти можно.

В.Зацепин. Но это же не элитарное развлечение. А вот Серджо Леоне на большом экране в Москве посмотреть совершенно негде. Или с очень старой копии в «Иллюзионе», и то раз в полгода.

Р.Волобуев. Это правда. Но кто-то должен за это платить. В этом наша трагедия и некоторая справедливость, опять же дарвиновская. Если мы будем готовы за это платить, как это делают другие, если готовы привозить из подвалов Criterion Collection картины Серджо Леоне, тогда они появятся у нас в кинотеатрах. Может, зрителей даже будет много. Судя по тому, как пустуют залы на Московском кинофестивале на показах картин конкурсной и прочих программ и как забиты они на ретроспективах — когда показывали социалистический авангард, сесть было негде, — это и правда разумная мысль.

Д.Дондурей. Через двадцать лет у нас будет уже другая аудитория, другая критика и, соответственно, другая дискуссия. Спасибо всем за то, что сегодня мы здесь услышали много вдохновляющих ужасов.

АНДРЕЙ СТЕМПКОВСКИЙ

Это история об утрате иллюзий. О том, что некоторые вещи стираются в песок, а некоторые остаются в камне. В конце 90-х, студентами, мы существовали в своем собственном пространстве, между Музеем кино, клубом «Синефантом», вгиковским буфетом, TV-галереей, полуподпольными кинофестами. Мы много рассуждали о фильмах, много курили и пили. А еще мы мнили себя революционерами, нам было по двадцать лет, и будущее было за нас. Там с нами был журнал в черной обложке, с белыми буквами «Искусство кино». Я старался пореже в него заглядывать, ибо это приводило к серьезным умственным перегрузкам, не оставлявшим времени на революцию. После отдельных статей мне приходилось заново пересматривать, скажем, всего Пазолини, и практически после каждой — расписываться в полном своем невежестве. Мое невежество, полагаю, в значительной степени осталось со мной, чего не сказать об иллюзиях. Музей кино был продан развлекательному комплексу, где, наверное, развлекают публику примерно таким же образом, что и на каналах, которыми теперь заведуют экс-революционеры из «Синефантома», превратившиеся в то, во что они превратились. TV-галерею закрыли, кинофесты в клубах больше некому и незачем проводить. Но журнал «Искусство кино» все еще здесь. Напоминает мне. Теперь я знаю людей, которые его все это время делали, и могу зайти в редакцию, и Даниил Борисович скажет: «О, Андрей! Здравствуйте! Хотите новый номер?»

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Мой дебют в «ИК» обернулся огромной потерей для мирового киноискусства. Пора покаяться: если бы я не мечтал писать для «ИК», возможно, Серджо Леоне был бы жив и поныне.

К показу в ленинградском Доме кино — «только для членов СК» — «Однажды в Америке» прогрессивная молодежь готовилась в апреле 1989 года, как к переходу линии фронта. Мы прятались по закоулкам Дома — да и в туалетах тоже — с полудня, пока администрация не выставила на входе заградотряды. За десять минут до начала я попался и, почти выдворенный, выступил безнадежно и нелепо: «Пустите. Я пишу о Леоне для «ИК». Чудо: мне поверили.

Три дня я боялся, что, обнаружив обман, то есть не обнаружив в «ИК» моей статьи о Леоне, меня в Доме кино объявят персоной нон-грата. Через три дня Леоне умер. Еще через два дня мне позвонил Петя Шепотинник и спросил, не напишу ли я о Леоне для «ИК».

Так Леоне меня «в гроб сходя благословил».

Через год с небольшим, готовя текст о Годаре, я представлялся в Белых столбах автором «ИК», робея и гордясь, но уже не тревожась за жизнь и здоровье Жан-Люка.

МАЙЯ ТУРОВСКАЯ

Я рада от души поздравить журнал «Искусство кино» с почтенным юбилеем. Тем более что у меня давнее с ним знакомство. Я помню его не как читатель, разумеется, — еще по 30-м годам, которые — для нужд того же журнала — мне пришлось однажды рецензировать. Он назывался «Пролетарское кино», потом «Советское кино» (названия менялись вместе с временем) и был тощ и невзрачен. Он был заносчив по отношению к «буржуазному» кинематографу и в высшей степени убежден в своем идеологическом превосходстве. Зато на его страницах можно было встретить текущие теоретические откровения таких авторов, как Эйзенштейн, Шкловский или Бела Балаш. Свои насущные творческие и технические проблемы здесь обсуждали также операторы и художники, бутафоры и звуковики — реальные создатели фильмов. Это по преимуществу был журнал профессионалов для профессионалов. Да и иностранным «спецам», при всех идеологических противоречиях, давали голос для критики.

Тот журнал, с которым я познакомилась лично как читатель и автор скорее можно назвать социально-просветительским. Он занимался кино как искусством скорее, чем кино как ремеслом и профессией. Оно и понятно: кинематографисты, включая критику, отпавшие от идеологии — при разных редакторах по-разному, — искали в нем если не политического, то эстетического убежища. Идеология и неидеология, официоз и сопротивление ссорились под одной обложкой. Иностранные хиты, отлученные от экрана, находили место на страницах. Это был журнал больше для интеллигентной публики, еще не вступившей в телевизионную эру. СССР был заповедником собственных проблем, и мы старались говорить с читателем скорее на языке культуры, нежели собственно кино.

...Нынче, когда я (по причине глухоты) ушла из профессии, журнал стал для меня отчасти путеводителем, отчасти заменой самого кино. Хотя в основном он перешел на международный профессиональный волапюк, он по-прежнему остается журналом для публики. Просветительским скорее, чем социальным. Зато он перестал быть «внутренним» органом по преимуществу и гораздо шире освещает мировой (фестивальный) кинопроцесс, иначе он просто задохнулся бы от отечественной невнятицы.

Как читатель я благодарна журналу за уровень и за ту широкую информативность, которой так остро не хватало в советские времена.

...А вдруг однажды он да и станет катализатором какой-нибудь «волны» российского кино? Такое тоже случается...

В заключение одно личное воспоминание, связанное с журналом.

...Однажды, когда Авенариус, охранявший от нас, подобно дракону Фафнеру, сокровища иностранного отдела Госфильмофонда, умер, его преемник Александров позвонил мне и сказал: «Приезжайте, мы получили два последних фильма Антониони — тема прямо для вас». Так оно и оказалось, и я написала статью об Антониони под эгидой Чехова для «Искусства кино». Порядочно спустя в Союз кинематографистов на мое имя из Италии пришел толстенький сборник статей о режиссере с переводом моего опуса и коротким письмом от самого мэтра — по тем временам редкая радость. Когда — накануне которого-то из Московских фестивалей — я сдала в редакцию рецензию на «Красную пустыню», Баскаков — тогда еще замминистра — сделал предложение, чтобы я сама забрала вредную статью из редакции. Снять ее перед фестивалем было как бы «невместно», а если автор заберет, то оно и кстати. Хотя трюк известный, я, честно говоря, обалдела от такого цинизма, и рецензия пошла своим чередом. И советская власть не рухнула, хотя мои отношения с будущим моим директором института попортились.

Зато на каком-то из фестивалей мы встретились с Антониони, и я услышала от него определение режиссуры кино, которое мало вязалось с нашими сведениями о продуманности и тщательности, с какой он готовит свои съемки. Я рассказала Антониони, как услышала от коллеги и восхитилась сама любов-

ной сценой в «Красной пустыне», которую Моника Витти играет, почти невидимая для нас, одними ножками. Он посмеялся и сказал, что это вовсе не остроумная задумка, а выход из отчаянного положения. Дело было в том, что английский актер Ричард Харрис — партнер Витти — еще до начала съемок предупредил режиссера, что у него контракт с американцами на роль Иуды, так что такого-то числа он покинет «Красную пустыню» и отправится, кажется, в Африку. Времени казалось достаточно, план был составлен, но потом начались, как всегда в кино, недоразумения и задержки. В один прекрасный день актер довел до сведения режиссера, что срок вышел и он отбывает. Любовная сцена была недоснята, а весь финал картины даже не начали снимать. И тогда-то пришлось Антониони подснять для эпизода спину другого человека, Монике Витти сыграть любовную сцену без партнера, одними ножками, а финал переписать заново, без главного персонажа…

Вот это и есть кинорежиссура, по мнению перфекциониста Антониони, — постоянная катастрофа и выход из нее. А мы-то пишем о замысле и оригинальности решения…

Годы спустя, уже в перестройку, я оказалась на фестивале в Италии, и издатели преподнесли мне собрание статей об Антониони в двух томах со словами: «Как мы рады вас видеть! Мы уж думали, что вы на самом деле не существуете и это чей-то псевдоним, потому что напрасно искали вас на наших фестивалях…» Мы посмеялись. Не объяснять же, что на фестивали ездила номенклатура…

ПАВЕЛ ФИНН

Здравица в честь юбиляра, или Конспект воспоминаний

Мы развивались параллельно, вы и я — только с разницей в девять лет…

У судьбы были, наверное, какие-то свои виды на меня. Она делала все, лишь бы не пустить меня в искусство, которое называется — кино.

Началось это очень давно.

В 1945-м меня забраковали на пробах для картины Ильи Фреза «Слон и веревочка».

Роль была небольшая, но ответственная. Я, в матросской шапке, должен был «тянуть кораблик по бурной реке» и петь. Петь я категорически не умел. И потому был отвергнут, несмотря на связи.

Страдания мои увеличивались еще и тем, что в паре с Наташей Защипиной, в «главной мужской роли», успешно снялся мой друг — Давка Маркиш, ныне знаменитый израильский писатель.

Я до сих пор не могу смотреть на него без тайной зависти и негодования.

Казалось, на этом можно было бы остановиться и не лезть в кино «поперек батьки». Который, к слову сказать, был автором сценария великой «Окраины» великого Бориса Барнета.

Но вскоре, в 46-м году, я увидел первую в своей жизни кинокартину. Она и называлась соответственно — «Первая перчатка».

Впечатление от нее усиливалось еще и тем обстоятельством, что исполнителя главной роли Ивана Переверзева я довольно часто наблюдал у нас дома. Он дружил и крепко выпивал с моим отчимом-актером.

Однажды, развеселившись не в меру, он взял меня на руки, вышел со мной на балкон — а жили мы на пятом этаже — и некоторое время подержал над бездной.

Конечно же, это было символическое указание судьбы: дурачок, будь подальше от бездны-кино. Спасайся!

Однако в 49-м в нашу школу привезли только что вышедший блокбастер того времени — «Падение Берлина». В актовом зале нашей 59-й школы, что в Староконюшенном переулке, повесили огромный экран.

И на нем я увидел то, что еще не видел до этого ни разу. Цвет!

Это было так красиво, так прекрасно, что я понял: без этого мне не жить!

А потом пошло «трофейное» кино в московских клубах.

Мы знали о нем все. Где, на какой, пусть самой отдаленнной улице, в каком, пусть самом зачуханном клубе, когда и что идет: «Башня смерти» или «Индийская гробница», «Петер» или «Охотники за каучуком».

Самым близким и своим для нас был клуб имени Метростроя на Волхонке.

Именно его и выбрала судьба, чтобы сделать мне очередное предупреждение, кажется, в 51-м году.

И когда я, сжимая в кулачке билет на вожделенный фильм «Знак Зорро», шел в затылок своим старшим товарищам, судьба в лице тетки-билетерши толкнула меня в грудь и спросила: «Слепой? Не видишь, что ли, что «детям до 16-ти?»

Старшие товарищи прошли, я остался на самой границе рая.

Я брел домой, плача, кляня свой возраст и свой рост и давая себе обещание больше никогда в жизни не ходить в кино.

Судьба слушала меня и довольно хихикала.

Но я обманул ее в очередной раз.

Потому что тогда в московских кинотеатрах вдруг стали показывать фильмы итальянского неореализма. Видимо, из соображений идеологических — в поддержку критики буржуазного общества. Которая как раз волновала меня менее всего.

Господи! Сколько уроков прогулял я тогда в «Художественном», ухитрясь по три или четыре раза подряд, жульническим образом перебираясь с сеанса на сеанс, смотреть «Нет мира под оливами», «Похитители велосипедов», «Утраченные грезы» и «Рим в 11 часов».

Вряд ли тогда я думал о том, что такое магия кинематографа. Но уже попал в сферу его силового притяжения. И до сих пор остаюсь в ней.

И, конечно, именно это притяжение плюс усиленное посещение кинотеатров «Художественный, «Повторный», «Центральный» и трехзальный «Метрополь» и привело меня к тому, что я получил двойку по физике на экзамене на аттестат зрелости.

В этом тоже просматривались происки судьбы, которая, видать, готова была на любые подлости.

Пикантность ситуации заключалась в том, что одновременно с получением двойки, ровно в тот самый день, я получил по почте сообщение, что по результатам творческого конкурса допущен до экзаменов на сценарный факультет ВГИКа.

И тут коварная судьба столкнулась с семьей Габриловичей.

Надо сказать, что мой любимый и незабвенный Евгений Иосифович как раз играл в этой семье не первую скрипку. Главными же моими благодетелями были Алеша, его сын, студент-старшекурсник ВГИКа и мой друг и брат, и в первую очередь, конечно, Нина Яковлевна, его жена, несусветная московская красавица и дочь жандармского полковника. И в будущем — Зиночка в нашем с Ильей Авербахом «Объяснении в любви».

Она так и сказала: «Пашка хочет быть во ВГИКе, и он будет во ВГИКе!»

И так оно и произошло.

Из ВГИКа меня исключали восемь раз. В том числе за: профнепригодность, появление в нетрезвом виде на лекциях, катастрофические прогулы, несдачу экзамена по военному делу с угрозой забривания в солдаты и, кажется, еще и за моральное и политическое разложение.

Каким-то чудом я все-таки защитил диплом.

И даже в 1970 году стал одним из авторов фильма «Миссия в Кабуле» — первой моей картины из списка более чем в сорок пять названий.

Все это время судьба продолжала свои происки. И каждый раз — она меня, а я ее. Она опять — меня, а я опять — ее. И так до сих пор.

И буквально до сих же пор я время от времени постыдно лгу Нине

Зархи, что вот-вот уже дописываю давно обещанные журналу мои воспоминания.

Во-первых, очень много приходится тратить энергии на борьбу со все той же судьбой, которая в последние годы нагло активизировалась, что вы знаете не хуже меня, испытав это на собственном опыте.

А во-вторых, как-то не хочется еще выступать мемуаристом. Может быть, лучше я вам — новый сценарий? А? Почти с десяток, кажется, вы ведь уже опубликовали в разные годы? И всегда это была для меня честь, радость, событие.

Итак, мы, действительно, развивались параллельно.

Но вы с 31-го, я с 40-го.

В детстве, знакомясь с кем-то, мы обычно спрашивали:

— А ты с какого года?

И я всегда тянулся дружить с теми, кто старше меня. И очень гордился, если они принимали меня в свою компанию.

Надеюсь, что я из вашей «компании».

Словом, разрешите в этой торжественной обстановке... Обнять вас по-братски и считать эти воспоминания моим поздравлением, а это поздравление — моими воспоминаниями.

Или, скажем, только конспектом.

Алексей Герман

Фото П.Маркина

ЧУЛПАН ХАМАТОВА

В наше непростое время почти невозможно сохранить приверженность настоящему кино. Не хватает умных книг, людей, фильмов, спектаклей, передач, вдохновляющих разговоров. И человек без всего этого становится интеллектуально ослабленным. Очень важно, что вы ему помогаете. Понимаю, какая это большая ответственность.

БОРИС ХЛЕБНИКОВ

Я после школы абсолютно точно решил поступать на биологический факультет МГУ и заниматься энтомологией. Так я и сделал. Параллельно я чуть-чуть начал интересоваться кино. Ходил в Музей кино, покупал журналы. Постепенно, ко второму курсу, я стал ходить в кино три раза в день. И вдруг обнаружил, что в моей комнате уже нет ни одного учебника по биологии, а по всему полу, на полках, на кровати лежат номера «Искусства кино».

Таким образом, этот журнал наглядно показал, что надо завязывать с биологией и менять профессию. Так что я безумно благодарен «Искусству кино», которое поселилось в моей голове и комнате. И поменяло мою жизнь. За что и спасибо.

НИКОЛАЙ ХОМЕРИКИ

В современном языке утвердился неприятный термин «артхаус», к которому приписывают любые фильмы, не похожие на «мейнстрим». Считаю, что в кинематографе, как и в музыке, живописи или литературе, должны быть более глубокие определения. Для себя делю фильмы на «искусство» и «неискусство», несмотря на их жанр.

Желаю журналу и дальше исследовать эту тонкую грань между одним и другим.

АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ

Само по себе сочетание слов «искусство» и «кино» всегда действовало на меня завораживающе. Возможно, именно оно привело меня в свое время во ВГИК. Помню и первые потрясения, связанные именно с искусством кино. Это «Огни большого города» Чаплина и «Дорога» Феллини…

Сегодня все реже приходится говорить о кино как об искусстве.

Ф.Г.Раневская на склоне лет говорила: «Я живу так долго, что еще помню порядочных людей». Приходится констатировать, что процесс исчезновения порядочных людей в эпоху всеобщего помешательства на коммерции протекает абсолютно синхронно с процессом исчезновения кино как искусства.

Я уже делился этим своим воспоминанием, но, думаю, оно не потеряло своей актуальности. Когда-то в Гаграх, подойдя к киоску, где было выставлено множество фотографий отдыхающих среди красот местной природы, а из громкоговорителя слышались слова песни «О, море в Гаграх, о, пальмы в Гаграх», я поинтересовался у продавца, что значит надпись, красовавшаяся на его киоске: «Гагрский УБОН». Кому и за что угрожает последнее слово? И получил ответ: «УБОН — это «Управление Бытового Обслуживания Населения».

Я думаю, что большинство фильмов делается сегодня по заказу этого «Управления». Кино превращается в придаток шоубизнеса, становится продукцией ширпотреба.

Чтобы лучше разобраться в природе этого явления, расскажу историю, которую я слышал от одного старого кинематографиста. Дело было в приемной Главка одной среднеазиатской республики.

Помощник начальника этого Главка печатает на машинке письмо в союз-

ный Главк. И первые же слова с обозначением адресата вызывают у него вопрос, который он тут же озвучивает: А как пишется слово «кинематография» — «кинЕматография» или «кинОматография»?

Грамотный начальник отвечает: Пиши «кине...»

— Но почему? — искренне недоумевает помощник, — ведь «она» же от слова «кино»?

И тогда начальник приводит несокрушимый довод: Понимаешь, кино — это кино, а кине... это кине...»

И если сегодня словосочетание «искусство кино» можно применить без стыда и снисхождения лишь к единичным отечественным фильмам, то в названии журнала эти слова читаются как надежда на возрождение нашего искусства.

Снимая фильм «8 $^1/_2$», Феллини написал на видоискателе съемочной камеры наказ самому себе: «Не забывай, что ты снимаешь комедию».

В дни юбилея журнала «Искусство кино» хочется пожелать его замечательной редакции не забывать о значении и всех составляющих понятия «искусство» в названии журнала. А про «кине» найдется кому написать — этим успешно занимаются сотни других изданий.

ИЛЬЯ ХРЖАНОВСКИЙ

Практически нигде, кроме как в названии этого журнала, в России нет официального подтверждения того, что кино — искусство.

Да и сам журнал сохраняет элегантное и гордое лицо лишь с внешней стороны обложки — стоит его раскрыть, как выясняется, что все содержание зажато в тисках рекламных постеров ТНТ и СТС.

Но мне хочется верить, что эти постеры не тиски, а тонкие защитные стенки.

«Искусство кино» — журнал старый, местами скучноватый, слишком сбалансированный, боящийся с кем-либо поссориться, с крошечным тиражом. Одним словом — пыльный, почти никому не нужный старик. Но одновременно с этим «Искусство кино» — единственное российское издание, которое дает объективный анализ современной ситуации не только в отечественном, но и в мировом кино. И, что важно, пишет о кино как о части культуры в целом — как ее истории, так и ее актуальности.

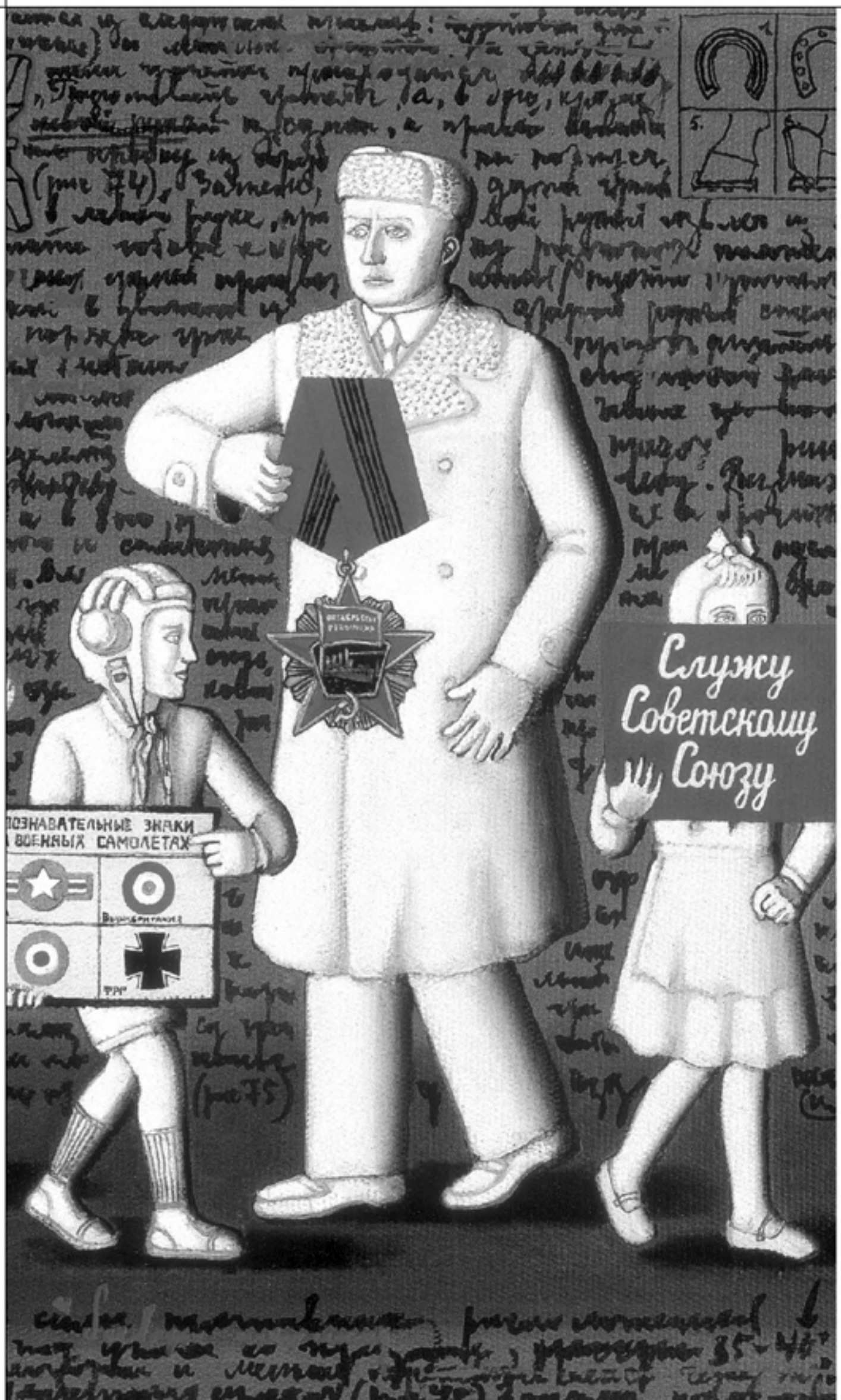
Я рад тому, что в нашей стране до сих пор может существовать такой журнал, и тому, что его кто-то читает. Его главное качество для меня — интеллигентность. И в смысле того, что интеллигенция — это соль нации, и в смысле того, что интеллигенция не мозг нации, а ее говно, как говорил Владимир Ильич Ленин, который, как известно, считал, что важнейшим из искусств для нас является кино.

ПАВЕЛ ЧУХРАЙ

Журнал этот для меня родной. Снимаю не часто, но сценарии, которые пишу, приношу только сюда. Не обязательно печатать, просто почитать, потому что мнение людей, делающих «Искусство кино», для меня важно. Здесь работают настоящие профессионалы. Вообще-то, уважаю не всяких профессионалов, а только непродажных. Здесь именно такие — умные, серьезные и, простите за старорежимное словцо, — интеллигентные.

Интеллигенции в стране практически не осталось, и кино почти нет, и Союза нашего тоже, а они пока еще стоят, держатся ребята, и это хоть немного обнадеживает.

Удачи вам, друзья.



Гриша Брускин. «Логии. Часть 1». Фрагмент

АРМЕН МЕДВЕДЕВ:

«Журнал не давал советскому кино расслабиться»

Давайте попробуем определить, чем был и что представляет собой сейчас журнал «Искусство кино» в жизни нашего киносообщества, как его по инерции называют, хотя по сути оно давно уже перестало быть сообществом. «Искусство кино» присутствовало в жизни каждого, кто связал себя с кинематографом, а тем более с киноведением, с критикой, журналистикой, всегда было популярным и влиятельным в профессиональной среде.

Одно время — еще до возникновения Союза кинематографистов — главным редактором журнала был Иван Александрович Пырьев. Именно он привел в «Искусство кино» Ростислава Николаевича Юренева, который тогда только начинал «оперяться» и набирать вес в киноведческом мире. Почему же тот журнал — академичный, строгий и внешне пресный — нельзя назвать скучным? Потому что все в нем внимательно и жадно вычитывали оценки фильмов. Такое время было: положительная или отрицательная рецензия, не говоря уже о каком-нибудь фельетоне или полном критическом разгроме, могла определить судьбу художника, поэтому «Искусство кино» в те времена читали очень внимательно. Но в жизнь нашего поколения, тех, кто заканчивал высшие учебные заведения, в частности ВГИК, в конце 50-х, вошел уже новый «ИК», который мы все еще долгое время по инерции называли «журналом Погожевой».

Людмила Павловна Погожева была в своем роде замечательным человеком, достаточно известным критиком, работала до этого в секторе искусствознания Киноинститута, то есть киносреда была для нее родной. Не могу сказать, что она отличалась какими-то необычайными профессиональными достоинствами как критик, хотя автором она была авторитетным и ее мнение было важно. В журнале она оказалась, как говорится, в нужное время и в нужном месте. Время было такое — период оттепели, возникло ощущение, что в нашей жизни все изменится, а уж кинематограф тем более.

Вспоминаю один случай — он как раз дает представление о том периоде, о том, как мы надеялись и как, извините за каламбур, из надежды рождалась самонадеянность. Людмила Павловна возглавляла жюри критиков на Всесоюзном кинофестивале в Минске в 1960 году. (Напомню, что систематически ВКФ проводились с момента создания в 1963 году Госкино СССР, а в пору прежнего Министерства культуры, в эпоху оттепели, эта идея была реализована впервые, но фестивалей прошло всего три — в Москве, в Киеве и в Минске.) Юренев тогда был председателем секции теории и критики Союза кинематографистов — это был аналог, прародитель и провозвестник нынешней Гильдии киноведов и кинокритиков, руководители там тоже выбирались, а не назначались. А я тогда был еще совсем зеленый, не знаю, по какому поводу попал в бюро этой секции, но слушал мэтров с придыханием. И вот после фестиваля Людмила Павловна рассказывала о своих впечатлениях, и тут Юренев вставил: «Да, Людмила Павловна, все хорошо, вы все

правильно решили, но разрешите вам, в порядке ехидства, заметить: не стоило вам давать премию уж такому запремированному фильму, как «Баллада о солдате», поискали бы что-нибудь другое, новое». То есть «Баллада о солдате» в ту пору тоже уже не казалась пределом мечтаний, хотелось чего-то нового.

Такое было время, и Погожева его очень хорошо почувствовала, собрала в журнале замечательную команду. Ее заместителями были Яков Львович Варшавский, Александр Евсеевич Новогрудский, тогда же в редакцию пришла замечательная Нина Александровна Игнатьева, библиографию вела Людмила Николаевна Позднанская, отдел драматургии возглавлял Соломон Германович Розен. Это были яркие и интересные люди, атмосфера в журнале царила свободная, вольная. Людмила Павловна очень любила — да и кто не любил? — ездить на международные фестивали, в разные зарубежные поездки. И по Москве, помню, ходила такая шутка, сочиненная Розеном: «Скоро Людмила Павловна у нас в отделе очерков поделится своими впечатлениями от краткого пребывания в Советском Союзе».

Людмила Павловна эту свободную обстановку ценила и поддерживала, хотя сама была человеком непростым. В молодости мне казалось — может, это было и ошибочное впечатление, — что она дама с гонором, с амбициями, в отличие от тех же Новогрудского или Варшавского, с ней нелегко было сблизиться, быть на короткой ноге. Но всех своих сотрудников она опекала и оберегала, давала им, что называется, свободу полета. Как раз тот «Искусство кино» — конца 50-х — начала 60-х — и стал журналом, который открывал какие-то новые перспективы в нашем кино.

Из того времени вспоминаю несколько случаев. Вот, например, абсолютно позитивный. В 70-е годы во время одной из поездок в Италию нашу делегацию принимал у себя дома Микеланджело Антониони (я уже где-то об этой встрече писал). Режиссера сопровождала довольно большая свита — ученики, коллеги. Было очень интересно, все оживленно общались. И вдруг кто-то спросил меня: «А вы знаете, где в Советском Союзе впервые была напечатана статья о Микеланджело Антониони?» Я догадывался, что в «Искусстве кино», но, к стыду своему, ответить точно не смог. Оказалось, и правда: в «ИК» — мне назвали и год, и номер того журнала со статьей Майи Туровской. То есть «Искусство кино» действительно знали, оно пользовалось авторитетом, в том числе и далеко за пределами нашей страны, даже в таких домах, как дом Антониони. А уж для нас-то, молодых кинематографистов, журнал был особенно ценен. (Вообще, хотя это отдельная тема, я считаю, что и сегодня кино, особенно советского периода, мы изучаем в соответствии с кратким курсом истории ВКП(б): все приоритеты, лидеры, оценки, авторитеты все еще с нами, тянутся еще из того времени.)

Что касается отечественного кинематографа и явлений, случавшихся в нем в ту пору, «ИК» придерживался — хотя и не всегда — общепринятых оценок. Тогда, за исключением скандала с фильмом «Человек идет за солнцем» Михаила Калика и каких-то еще картин, было множество работ, таких как «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Дело Румянцева» и «Дама с собачкой», пользовавшихся безоговорочным успехом в кинематографической среде и не вызывавших при этом раздражения у начальства. И здесь мастерство Погожевой и ее команды, роль самого журнала заключались в том, чтобы небанально, нестандартно, а по существу раскрыть значение этих фильмов для нашего кино. Ведь недаром журнал первым принял в свое лоно, опубликовал на своих страницах работы замечательных авторов Юрия Мироновича Ханютина, Неи Марковны Зоркой, Майи Иосифовны Туровской, которые не были, строго говоря, киноведами. Хотя ради справедливости надо сказать, что киноведческий факультет во ВГИКе тогда просто не существовал, на пять лет его закрыли, и наборов не производилось. Поэтому, с одной стороны, был вакуум, а с другой — к счастью для нашего кино и киноведения, — появилась замечательная плеяда талантливых литературоведов и театроведов, которые посвятили свою жизнь кинематографу. А принял и открыл их, главным образом, журнал «Искусство кино».

Тогда, в начале 60-х, отношение к киноведению было другое — много важного в те годы произошло. «ИК» изменился; возобновился журнал «Советский экран»,

открылся киноведческий факультет ВГИКа и т.п. И все это создавало в нашем кинематографе особую среду — откровенную и конструктивную. И в этом плане, конечно, роль журнала переоценить невозможно.

А вот что касается зарубежного кино — это другой вопрос. Посмотреть зарубежный фильм было чрезвычайно трудно. Кстати, именно тогда Погожева ввела в «ИК» традицию редакционных просмотров, на которые обязательно приглашались и друзья редакции, и знакомые. Это потом все выродилось в блатные просмотры для родственников и «нужных» людей, а тогда «ИК» действительно был свое-

Армен Медведев, Виктор Демин, Мирон Черненко

образным клубом, где можно было увидеть кино, которого мы еще не знали, не понимали и которого, казалось бы, не может быть. Обстановка была достаточно сложная — не только в административной конъюнктуре, но и в головах. Я очень хорошо помню, как в 1960 году, когда «Балладу о солдате» показывали в Канне, «Пальмовую ветвь» получила «Сладкая жизнь» Феллини. И помню, как Григорий Наумович Чухрай, человек очень достойный и умный, тем не менее негативно трактовал успех «Сладкой жизни». Но это уже идет от мозга, сформированного и заряженного определенным воспитанием, строем и так далее. А «ИК» предлагал иной взгляд. Тогда даже появилась критика, которую я для себя назвал «парящей». Это была критика, которая не обязательно — что тоже хорошо в своем роде — погружалась в пучину процесса и анализировала какие-то его детали, но давала ощущение полета и возможность посмотреть на то, что происходит в нашем кино как бы сверху, со стороны.

Людмила Погожева ушла, если мне не изменяет память, в 1968 году, и старая редакция была сильно подорвана и обеднена. А причина была именно в том, что журнал не давал советскому кинематографу расслабиться — все время указывал на какие-то образцы и явления, которые были иными, которые надо было осмыслять. Кстати, я не случайно привел в пример статью Туровской: кто еще мог бы тогда узнать и рассказать о фильмах Антониони? Подавляющее большинство людей, как и я в ту пору, именно по статьям Туровской понимали, что это за кинематограф.

Может, мы были более прилежными и увлеченными читателями, чем нынешние, но статьи в «ИК» не казались нам заумными, отвлеченными, нуждающимися в расшифровке. Они читались очень легко. В то время, кстати, благодаря жур-

налу критика стала образцом отличной прозы, «ИК» задал хороший тон. Но позже это привело к неизбежным изменениям в редакции. Можно сказать, что с «Искусством кино» в конце 60-х произошло то же самое, что и, скажем, с журналом «Новый мир», — это явления одного порядка. Для киносреды «ИК» по значению мог сравниться с «Новым миром», хотя, конечно, последний вызывал более широкий и мощный общественный резонанс.

Еще одна история из тех, что я помню, — скандал, связанный с «Искусством кино», очень характерный для того времени. Сергей Иосифович Юткевич — художник сложный, человек блистательный, мастер весьма неоднозначный, как можно судить по результатам его творчества, — задумал экранизировать «Баню» Маяковского. Причем решил ставить ее в жанре кукольной мультипликации с добавлением кинохроники. Достаточно сказать, что появление Фосфорической женщины, которая являлась как бы вестником из будущего, сопровождалось монтажом хроникальных кадров, иллюстрировавших историю нашей страны, в это «видение» был включен даже полет Гагарина. Но уже тогда начиналось — собственно, это и было одним из признаков застоя — обеднение и провинциализация нашего кино. Если говорить о наглядных проявлениях — уничтожение жанрового разнообразия. Обратите внимание — где-то со второй половины 60-х и на протяжении 70-х главенствующим жанром в советском кино была киноповесть. Все, что не входило в эти жанровые рамки, сразу попадало под подозрение. Известна история, скажем, с поэтическим кино на Украине. Оно было уничтожено прежде всего потому, что было необычным. Стерпели еще «Тени забытых предков» Параджанова, но дальше уже «створы» закрыли. Этот период потом выкинули из памяти, словно его и не было.

Так вот Юткевич снимает «Баню». Художником у него работает Лев (Феликс) Збарский, которого впоследствии «выдавили» из страны. Он очень интересно решил всю кукольную фактуру фильма. В частности, Победоносиков, главначпупс, главный начальник по управлению согласованием, был изображен в виде шкафа, точнее, канцелярского бюро — во френче, который когда-то называли «сталинкой» и который у него целиком состоял из ящиков с инструкциями, бумагами и прочим. И «Искусство кино» печатает эту куклу на обложке... Разразился дикий скандал! Причем фильма еще никто не видел, но он уже сразу попал под подозрение. Хотя, как и многие фильмы Юткевича, которые тогда казались проявлением левизны и новаторства, он тихо канул в Лету. Но как так? Как журнал о кино мог напечатать на обложке эту куклу? Дело, правда, кончилось тем, что Збарский подарил оригинал куклы редакции. Я, когда пришел в «Искусство кино», еще застал этого Победоносикова, которому в руку всунули ту самую обложку, и он угрожающе ею «потрясал», как бы грозя журналу.

А самым главным было то, что на пленумах стали говорить, что «Искусство кино» ведет наше кино не туда, дает не те примеры, не те критерии. Помню, Сергей Аполлинариевич Герасимов на одном из пленумов говорил: «А вы, критики, вы что, думаете, что вы ни при чем? Вы очень даже при чем!» Имел в виду, конечно, «Искусство кино». Начались запреты по целому ряду картин, еще не такие глухие, как позже, но дело к тому шло. Кончилось тем, что Погожеву сняли, а дальше наступили совсем другие времена.

Стало ясно, что наш кинематограф в 70-е годы не будет развиваться так, как он развивался раньше. Сурков был очень умный человек, все понимал. К тому же он был талантлив, и в этом смысле журналу повезло. Но он уже представлял иное время. Он старался вести свою линию — линию неких уступок: мол, давайте дадим положительную рецензию на фильм «Укрощение огня», зато потом сможем хорошо написать о Тарковском. Он дружил с Козинцевым, общался с Тарковским. Правда, рецензии на «Сталкера» и «Зеркало» в журнале так и не появились, хотя сценарий «Зеркала» был напечатан. Даже статью о юбилее Тарковского мы опубликовали только в 1982 году.

Помню, как Сурков поручил мне связаться с Андреем Смирновым, который заканчивал свой фильм «Осень» — тогда он назывался «Рябина — ягода нежная», — чтобы внести поправки в сценарий — по-моему, это касалось каких-то крепких

и резких выражений персонажей. Сурков тогда говорил: «Убедите его, скажите, что мы обязательно поддержим его фильм, что такое направление в нашем кино надо поддерживать, и мы будем это делать». И действительно, сценарий мы напечатали, причем даже процесс согласования деталей по тексту со Смирновым оказался не таким уж сложным, мы все сделали. Но когда вышел фильм, поддержки в «Искусстве кино» он не получил. Тут уже Сурков понимал, что это выше его сил.

Что касается атмосферы того времени, могу сказать, что к моменту ухода Суркова настрой в редакции был неважный. Почему? Попробую сравнить с эпохой Погожевой. Чем ускорила свое падение Людмила Павловна? Она где-то не поняла, как я теперь вижу, что время меняется, что претензии к журналу растут. А она по-прежнему думала, что все идет так, как раньше, по-прежнему со вкусом ездила на зарубежные фестивали, хотя надо было бы засесть покрепче в конторе, собрать своих людей и подумать, как дальше жить. А Сурков?.. Я об этом писал: формальной причиной снятия Суркова был отъезд его дочери Ольги за границу, но на самом деле сняли его не поэтому. Просто для того периода застоя он был слишком яркой фигурой, слишком шумной. Одна из последних его акций, вызвавшая у членов редакции очень нехорошие чувства, — публикация статьи об Анджее Вайде. В последний момент он снял свою фамилию и опубликовал статью как редакционную. То есть выдал свое за наше общее. Это не мелочь, это характеристика... Была история с грузинским кино, когда он поспешил и приписал к статье Юрия Богомолова директивные строки о том, что грузинское кино оторвано от жизни. То есть он уже засуетился, понял, что время проходит.

В чем разница между Людмилой Погожевой и Сурковым? Погожева просто не сориентировалась, продолжала организовывать свою жизнь так, как делала до этого, и пропустила «подкопы» и вызовы времени, а Сурков, человек умный, все почувствовал, но засуетился, и акции вроде статьи против Вайды, над которой режиссер в своих недавно опубликованных мемуарах посмеялся, или история с грузинским кино — тому свидетельства.

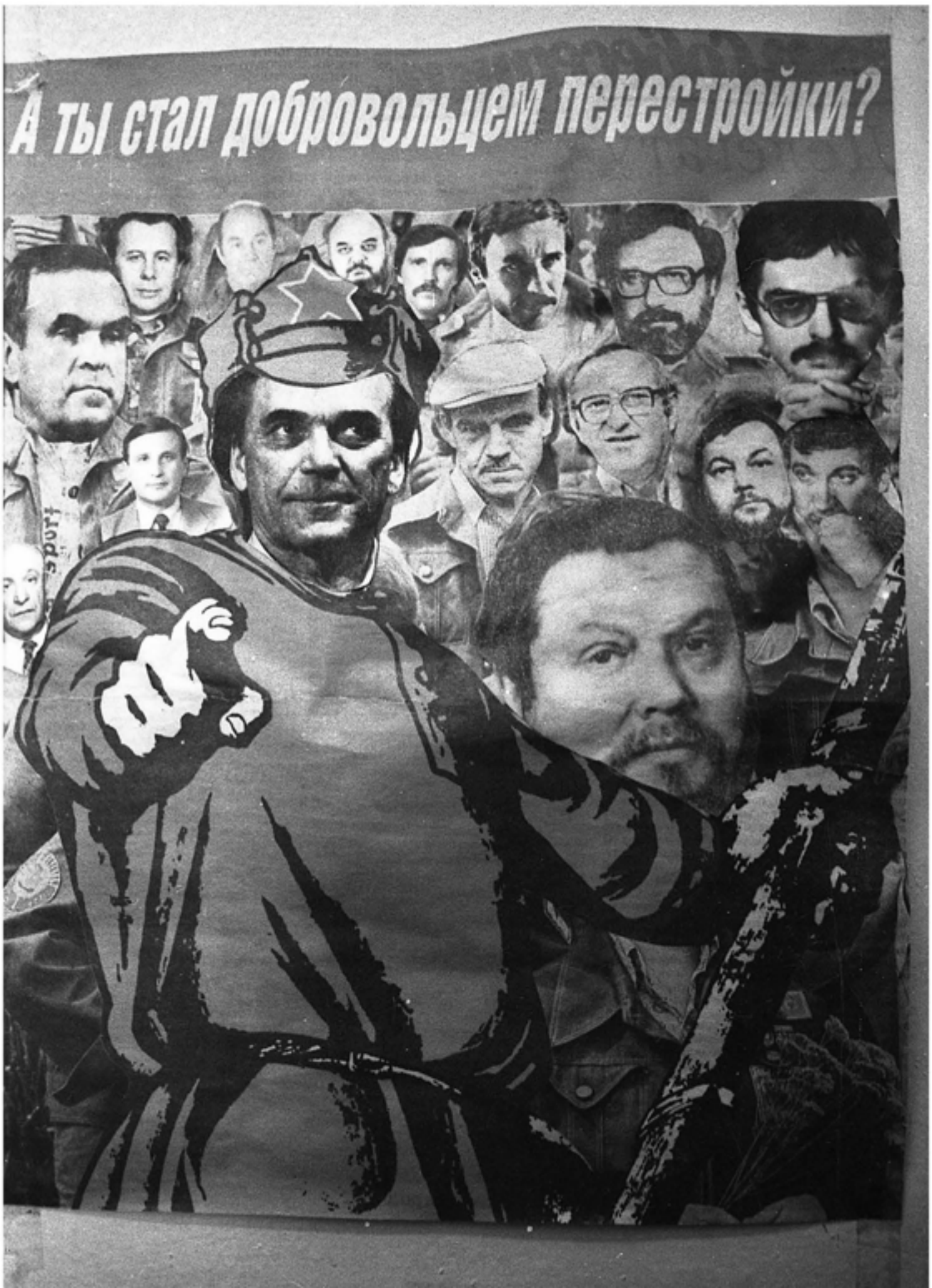
Я был главным редактором журнала всего два года, поэтому, конечно, не считаю эти годы какими-то судьбоносными для «Искусства кино». Для того чтобы обновить журнал, нужно по меньшей мере полгода, потому что еще действуют силы инерции — остаются ранее заказанные материалы, прежние авторы — да все остается. Чтобы произвести нововведения, нужно разобраться и в том, что происходит вокруг, понять, каков наш кинематограф. В черносотенной книжке Федора Раззакова «Гибель советского кино» я даже прочел об одном эпизоде — уж не знаю, откуда автор о нем узнал. Он, в основном, специализировался на скандалах в шоубизнесе, а потом вдруг взял и написал про «тайны закулисной войны», которые, по его мнению, творились в советском кино где-то с середины 50-х и вплоть до 1991 года. Автор вспоминает и про «Искусство кино». Пишет, что после ухода Суркова главным редактором назначили Медведева, первое заявление которого не всем понравилось. А я тогда действительно сказал коллегам в редакции, что мы должны смотреть на кинематограф шире, что есть кинематограф Тарковского, а есть — Евгения Матвеева. И тот, и другой заслуживают нашего внимания и рассмотрения, оба по-своему интересны. Почему-то это высказывание вызвало особенно негативную реакцию у Льва Карахана, он даже где-то написал или сказал об этом. Правда, дискуссии у нас с ним не вышло — Константин Щербаков и Михаил Сулькин отговорили его от спора. А то ведь дело выглядело, будто «Медведев нам пообещал, что тот, кто не будет поддерживать Матвеева, будет уволен из журнала», а это было вовсе не так.

Ушел я из журнала на совсем иную стезю. Филипп Тимофеевич Ермаш взял меня главным редактором сценарно-редакционной коллегии Госкино. Я стал, можно сказать, главным продюсером, главным цензором советского кино. Опять же никто бы меня не забрал и неизвестно, чем бы это все закончилось, если бы не начало меняться само время. Я всегда говорю, причем искренне, придавая этому значение, что тогда для утверждения моей должности, поскольку она была высокономенклатурная, нужны были постановления правительства и ЦК. Так вот, от ЦК постановление уже подписывал Михаил Горбачев, хотя он тогда еще был вто-

рым секретарем. То есть везде были уже новые люди, дули новые ветры, хотя еще ничего не было оформлено и решено до конца.

Любое событие нельзя строго определить во времени. Взять хотя бы перестройку. Говорят про весну 1985 года, когда Горбачев выступил на пленуме и объявил о перестройке. А дыхание-то ее почувствовалось гораздо раньше. Я уже много раз писал и говорил об этом. Я не преувеличиваю свои заслуги в Госкино, когда рассказываю о том, как запустил Соловьева с картиной «Асса», Абдрашитова с «Плюмбумом», как убедил Ермаша выпустить фильм Сокурова и дать ему новую работу, как еще до V съезда по заданию того же Ермаша я писал справку для коллегии о том, почему надо выпустить «Проверку на дорогах» Германа, — это все было до объявления о перестройке. То есть в воздухе все это время что-то витало, в атмосфере что-то стало меняться, и это началось за год или два до официальной перестройки.

Записала Елена Паисова



Фотоколлаж Н.Гнисюка

НИНА ЗАРХИ — ТАТЬЯНА ИЕНСЕН — ЛЕВ КАРАХАН

Давайте откровенно

БЕСЕДУ ВЕДУТ ЕЛЕНА ПАИСОВА И АНАСТАСИЯ ДЕМЕНТЬЕВА

Елена Паисова. Что происходило в журнале, когда вы начали в нем работать? Какая была атмосфера?

Анастасия Дементьева. Говорят, было больше драйва.

Е.Паисова. Казалось бы, «застой», но тогда, в середине 70-х, появились новые герои, новые режиссеры, новые критики — что-то вроде нового поколения...

Лев Карахан. «Что-то вроде» — точно сказано, потому что если мы и являлись поколением, то уже несколько ослабленным, недопроявленным по сравнению с предшествующим поколением шестидесятников, которые были почти такой же образцово оформленной генерацией как, скажем, поколение военное. И, в общем-то, прав был кто-то из критиков остроумно назвавший наше поколение «семидесяхнутые», а последующее и того лучше — «восьмидерасты».

Но что было, то было — все эти поколения и *как бы* поколения сходились на площадке журнала, проявляли свои специфические свойства, взаимодействовали и взаимоопределялись по отношению друг к другу. Иногда даже в прямом диалоге.

Я помню, что наш тогдашний главный редактор Евгений Данилович Сурков, который очень любил задавать провокационные и игривые вопросы, спросил както: «Лев Маратович, какое я произвел на вас впечатление, когда мы увиделись в первый раз?» А у меня действительно было такое первое впечатление. Я и сейчас хорошо помню, как через открытую дверь просмотрового зала увидел его, сидевшего в кресле перед экраном. Он показался мне необычайно торжественным и старомодным в своем двубортном костюме, словно вынутом из «многоуважаемого шкафа». Стараясь не слишком обидеть начальство, я попытался как-то выразить это первое впечатление. На что Сурков с удивлением ответил: «Да что вы, у меня никогда не было такого двубортного костюма».

Как вы понимаете, совершенно не важно, был тот костюм на самом деле двубортным или все-таки однобортным. Важен практический опыт бесконечных поколенческих опознаний, которыми изобиловала жизнь в журнале, — из них в конечном итоге, несмотря на «застой», и рождалось ощущение подвижного времени, того самого внутреннего драйва, который вызывает сегодня *что-то вроде* ностальгии. Ведь нет уже никакой «эстафетной палочки», которую одно поколение то ли хочет, то ли не хочет передавать другому, нет и тревожно томительного чувства включенности в эстафету поколений. Ценностный обмен словно угас, замер. Обмениваться как бы нечем. О коллизии «отцы и дети» в полноценном, классическом масштабе даже говорить не приходится. Но не просматриваются и какие-либо ослабленные поколенческие флуктуации. Почти романтическим сном представляются мне сейчас многие вполне будничные истории из нашей прошлой журнальной жизни. Например, история о том, как наш редактор Люда Донец — человек глубоко советский по своим взглядам — учила практиканта Володю Яковлева, будущего основателя газеты «Коммерсантъ», правильно вести себя на свидании с девушкой.

Нина Зархи. Знаешь, этому мы и сегодня учим, не покладая рук, вот наши девочки могут подтвердить. И профессии худо-бедно тоже. Настя и Лена начинали в редакции на секретарском месте, вносили нашу правку — школа. Да и большинство сегодняшних ярких молодых критиков «на стороне» прошли через «ИК» и активно с ним дружат. Я не согласна, что сегодня нет, как ты, Лева, говоришь, поколенческих флуктуаций. Новое режиссерское поколение заявило о себе с разъярившей одних — это ли не свидетельство?! — и обрадовавшей других определенностью. Его и журнал старый активно поддержал — вот она, эстафета, — и многие художники-классики: Арабов, Герман, Хржановский, Рязанцева. В критике, может, у мо-

лодых и нет таких столпов-легенд, но авторитеты, безусловно, существуют, и то, что самые одаренные новички группируются вокруг журнала, это подтверждает. Ведь сейчас публиковаться можно где угодно. А когда-то здесь действительно многие выросли — в «ИК» и Богомолов начинал, Ковалов дебютировал, и Трофименков, и Тимофеевский. Что же касается старшего поколения — не все вышли из «шкафа», не все были «золотыми перьями партии». Были и неоспоримые авторитеты: Туровская, Зингерман, Зоркая, Березницкий. В следующем поколении — Демин. До сих пор помню трехстраничный разбор Владимиром Дмитриевым «Соседки» Трюффо, Зингерманом — «Амаркорда», итальянский цикл Соловьевой и Шитовой. Это были люди масштаба, образования, смелого литературного письма. Вообще ценилось само письмо — и был определенный драйв в том, чтобы на фильм плоский, но хотя бы одним смысловым намеком, кадром, планом, авторской интонацией зацепивший, написать рецензию изящную, или нырнуть куда-то на глубину из этого кадра-плана и дать выход отвлеченным мыслям, теснившимся в голове. Понятно, что многие рецензии оказывались абсолютно неадекватными фильму. Но мозги не ссыхались, и перо крепчало. А природа драйва, о котором ты, Лена, спросила, была, по-моему, просто в том, что мы были молодыми, но уже не юными, застоялись — хотели писать. И противник общий — злил: система, начальство, советские эпопеи киногенералов.

Татьяна Иенсен. Нам повезло. Потому что Сурков в середине 70-х нас всех вдруг разом практически в течение двух-трех месяцев взял в редакцию. И мы ощущали себя поколением. Нам казалось, что мы вместе. А это чувство дорогого стоит. Кроме того, сам Сурков был человеком для того времени уникальным. С одной стороны, он был, как Лева сказал, из тех, кто «в двубортном пиджаке». А с другой, он радовался, что купил у букинистов «Закат Европы» Шпенглера на немецком языке и мог насладиться оригиналом. Главное, что для нас оказалось судьбоносным, он был до сумасшествия влюблен в кино. Когда Сурков решал, брать меня на работу или нет, он вышел со мной на улицу (как я потом поняла, чтобы никто не подслушал наш разговор) и под дождем водил часа два вокруг редакции, выясняя, как я отношусь к фильмам Тарковского, которые знал чуть ли не покадрово. И это при том, что тогда в «Искусстве кино» — а это был 75-й год — имя Тарковского было полузапретным.

Л.Карахан. Сурков был страдающим конформистом, и это делало его человеком неординарным. Когда мы с Таней решили пожениться и сообщили ему об этом, он подарил нам не моральный кодекс строителя коммунизма, а «Под сенью девушек в цвету» Марселя Пруста.

Т.Иенсен. При этом почти в каждую статью Сурков собственноручно вписывал что-то про коммунистические идеалы...

Н.Зархи. И каждый год в вымученных нами откликах на приветствие Брежнева Московскому фестивалю — их бывало штук двенадцать: французов, вьетнамцев, наших соотечественников — упрямо менял композицию, переставляя цитату из генсека в самое начало.

Т.Иенсен. Тем не менее, мы уже были тем поколением, которому было понятно, что вот скоро-скоро...

Н.Зархи. Вот уж нет. Наоборот, всех вокруг меня объединяла обреченная уверенность, что советская власть — это навсегда. Ведь она так благополучно пережила происки «оттепели». Выручал профессиональный автоматизм, цинично отключавший сознание, и частная жизнь, позволявшие — кому лучше, кому хуже — приспособиться к тому, что объявили «внутренней эмиграцией».

Т.Иенсен. Я согласна, в те годы мы действительно не жили надеждой, что свобода придет извне, однако изнутри казалось, что мы, безусловно, эзоповым языком, но уже начали говорить то, что хотели сказать. И вот еще что — мы все были не из ВГИКа, а с филфака, журфака. Сурков, мне кажется, хотел тем самым вдохнуть в журнал новую жизнь. Особенно заметные результаты это дало в конце 80-х — начале 90-х, когда журнал стал не только кинематографическим, но и культурологическим. А тогда, в самом начале нашей журнальной жизни, Сурков заставлял нас профессионализироваться прямо на ходу, писать даже не рецензии, а искусствоведческие

исследования фильма по тридцать страниц, беседы с режиссерами по пятьдесят. Сейчас, думаю, никто не стал бы читать подобные опусы. Но в те годы «Искусство кино» читали, обсуждали, цитировали. И нам казалось, что дело, которое мы делаем, кому-то нужно. Само время тогда уже становилось многоформным, неустойчивым и ощущение, что про него можешь что-то сказать и ты, и сказать по-своему, появилось.

Андрей Плахов, Нина Зархи и главный редактор «ИК» Константин Щербаков. «Круглый стол» в редакции. 1991

Фото И.Гневашева

Н.Зархи. У меня «не появилось». Особенно после того, как положили на полку знаковые для тех лет картины... Я закончила МГУ в 1968-м, диплом защищала по драме английских «рассерженных» — слава Богу, своей рассерженностью они устраивали университетских идеологов. Две — всего — пьесы даже пробились на московскую сцену. Нет, я считала, что до конца дней доживем с этим строем. Уйдет Сурков, которого я, например, до смерти боялась, молчала при нем, как рыба, что для меня — мука, придет кто-то, не читавший Шпенглера в оригинале. Думала, может легче будет как-то его дурить, или хотя бы легче общаться, гнета такого не будет. Хотя Сурков учил редактировать, добиваться качества. Но это был настоящий авторитарный стиль, мы без зазрения совести, не обсуждая, переписывали чужие тексты.

Л.Карахан. Конечно, наше поколение пришло благодаря Суркову. Но почему? Тут была игра. Суркову оказалось трудновато справляться с такими уже сложившимися профессионалами, как, например, Юра Богомолов. Известна история о том, как Сурков позвонил ему в три часа ночи (эдакая сталинская традиция — вождь не спит и другим не дает). А разговор был короткий: «Юрий Александрович, почему у вас нет ни одного материала к юбилею Октября? Это что, позиция?» Затем последовали короткие гудки. По замыслу Суркова, после такого звонка Богомолов должен был, видимо, сойти с ума от ужаса и буквально завалить журнал юбилейными материалами. Но Богомолов преспокойно уснул, а впоследствии, говорят, палец о палец не ударил, чтобы снять с себя страшное политическое обвинение.

Сурков посчитал, что с молодыми синефилами из МГУ ему будет легче справиться. И надо с сожалением признать, не совсем ошибся! И «датские» заказухи писали, и конъюнктурную правку вносили, и от ночного звонка, наверное, растревожились бы посильнее, чем Юра Богомолов. К счастью, Бог миловал. До перестройки мы ведь не занимали командных высот. В сурковском раскладе у нас были тогда роли второго плана. Хотя иногда в каких-то авторских публикациях он позволял нам

выходить и на авансцену. Но тут как раз и надо было проявлять особую бдительность: с чего вдруг такая честь?

В самом начале своей журнальной карьеры я, помню, сделал небольшое непритязательное интервью с Олегом Табаковым. Вдруг Сурков просит это интервью расширить и превращает в «гвоздевой» материал номера. Почему? Зачем? Неизвестно. Но среди прочих расширяющих материал вставок Сурков попросил ввести полемику со статьей Александра Демидова в журнале «Театр», где Демидов критиковал «Современник» за устаревшую публицистичность и отсутствие актуальной художественности. Защищая публицистический подход, Сурков, конечно же, хотел защитить прежде всего подход *идеологический*, и, соответственно, дать бой адептам «искусства для искусства». Но я эту подоплеку по молодости не уловил. Табаков, как человек искушенный, естественно, не позволил себе никаких политических обвинений в адрес Демидова. Он просто отстаивал позицию своего театра, что было для него важно. Однако в то горячее на подковерную борьбу время сам факт полемики многие истолковали как «наезд» справа. Я понял, что Сурков мой материал и меня просто использовал, но было уже поздно.

Этот урок не прошел даром. Не только в смысле повышения бдительности. Ведь, преследуя конъюнктурные цели, Сурков пробуждал интерес и вкус к масштабному осмыслению времени, обучал навыкам содержательного понимания явлений. А дальше выбор был уже только за нами — служить конъюнктуре или по мере сил с ней бороться. Судя по тому, что в скором времени Сурков перестал нас всех печатать, мы сделали, с его точки зрения, неправильный выбор.

Н.Зархи. О каком выборе ты говоришь? Он был совсем несложным, доблести не требовал. Охотников отрецензировать «Солдат свободы» мы быстро научились находить. И в партию кто-то вступал, обеспечивая партии необходимый процент интеллигенции, а нам беспартийность. Стучать же предлагали не всем, и в начале 80-х уже не слишком настойчиво. Мне, признаюсь, поступило такое предложение от юного сотрудника КГБ: он в условиях строгой секретности — семью заранее попросил удалить — навестил меня перед моей поездкой в Лондон по частному приглашению. Я спросила, куда делся наш ровесник-коллега Довбнич, покинувший редакцию ради службы на Лубянке — тоже дивная подробность — и курировавший кино. «Его повысили, — завистливо вздохнув, ответил мой вербовщик. — Перебросили на цирк». «А это повышение?» « Так там же зарубежные поездки», — юноша как-то совсем завял.

Т.Иенсен. Да, тогда враг был очевиден. Мы нюхом чуяли: свое — чужое. И вскидывались на чужое разом, хотя никакой отмашки никто нам не давал. Это уже потом на рубеже 90-х стали расходиться в разные стороны. А тогда еще была уверенность, что мы все вместе, заодно. Удивительно, но в те годы у нас даже вкусовые оценки вначале, как правило, совпадали. Помните, как все мы вскинулись, когда появились фильмы Александра Рехвиашвили: «Грузинские хроники XIX века», «Путь домой»...

Н.Зархи. Драматургия разведения на полюса была нехитрой. Но эта внешняя простота скрывала подлинные драмы. Серьезно работать на интересном материале мы не могли. С одной стороны, вытащишь подлинный смысл фильма — навредишь автору, с другой — любая честная оценка фильма, неугодного начальству, будет воспринята своими, как предательство. Критика спрямляла творческие биографии, не добираясь — поневоле — до сути таких явлений, как Тарковский, или Шепитько, Климов, Авербах, Абдрашитов — Миндадзе, позже «Комиссар», «Покаяние». Раздували, радуясь чему-то новому, любое свидетельство нового — ретро, например.

Е.Паисова. Мне кажется, и сейчас в «ИК» про каких-то режиссеров просто не дадут написать плохо. Все, что снимает, скажем, Балабанов, априори воспринимается как нечто гениальное. И рецензию, всерьез анализирующую изъяны его эстетики, у нас вряд ли напечатают.

Н.Зархи. Напечатают, конечно, если будет интересно и убедительно. В ряду других. А что в этом странного? Да, позиция журнала существует. В журнале, на мой взгляд, хорошая рецензия на «Кочегара» не была исчерпывающей: фильм мощнейший, мно-

гослойный, его трудно выкопать до дна. Путь Балабанова давно ждет осмысления, и загвоздка вовсе не в редакционной установке. Мы все здесь редакторы, и знаем, что это такое — найти точного автора. И уговорить.

Л.Карахан. Лена Паисова, наверное, права: разговор о кинематографе при том, что извне нашу свободу уже никто не ограничивает, в принципе поутратил былой жар, драйв, задор, а точнее ту живую заинтересованность, которая в 70—80-е годы далеко не всегда пробивалась на страницы журнала, но составляла существо внутрижурнальной жизни. Вместо того чтобы выплеснуться теперь на страницы «Искусства кино», она словно угасла. Правда, тогда краеугольным камнем этой жизни были просмотры в редакции, когда из Госкино привозили новые картины.

Н.Зархи. Как же — вторник, среда, четверг, потому что в пятницу фильмы отвозили на госдачи, а сдавали их в Госкино — в понедельник.

Л.Карахан. Выработался и жанр этих редакционных просмотров. Возникали неформальные обсуждения, переходящие порой в уничтожающий разнос прямо во время просмотра. В таких случаях Нина всегда была абсолютным лидером иронических комментариев.

Н.Зархи. Однако сегодня грустить о редакционных просмотрах — под стрекот проектора из будки, где хозяйничала киномеханик Таня, — все равно что о гусиных перьях.

Л.Карахан. Да, но вспомнить — не грех. Потому что вокруг кино в дискуссионном общении складывалось понимание кинопроцесса. И не только критики были его участниками. На просмотры приходили и режиссеры. Как-то смотреть «Двадцать дней без войны» Германа пришел Тарковский, и я слышал, как, выходя из зала, он без энтузиазма обронил только одну фразу: «Ну, кино...»

А.Дементьева. А было ли взаимодействие критиков с режиссерами, сценаристами?

Н.Зархи. Это была ленинградская традиция — дружить с творцами. Тем более, что лучшие молодые критики работали редакторами на «Ленфильме», у них была общая среда, общее Репино. Общий «противник» — Москва. Вообще критики соединяются с режиссерами, когда зреют и накатывают «новые волны», а какие волны в штиль глухой стагнации? И потом дружба часто не позволяет критику быть объективным, а если критик при этом сотрудник редакции, обиды не миновать. Могут написать плохо или не написать вовсе, а ты виноват. Хотя сегодня подобие волны накатило, и есть несколько критиков, тесно связанных с режиссерами, допущенными в их творческую жизнь на всех ее этапах. Но общение все-таки было и в нашей молодости. В отделе советского кино стоял серый диван, на котором кто только не сиживал: и главные наши режиссеры, и писатели, и критики. Всех поколений. А бурная жизнь случалась только на семинарах в Болшево, Репино, Пахре.

Л.Карахан. Вот я и спрашиваю, куда же вся эта бурная клубно-просмотровая жизнь подевалась? Почему свобода не подстегнула нашу жажду дискуссионного познания мира через кинематограф? Может, отыскать тот старый серый диван?

Т.Иенсен. А мне кажется, что свобода как раз очень много дала журналу на рубеже 80—90-х годов. Мы первые из непрофильных журналов начали печатать как наших ведущих философов: Бибихина, Хоружего, Подорогу, Лейдермана, так и переводные тексты: Хайдеггера, Фуко, Дерриды... Отец Александр Мень написал для нас рецензию на «Солярис». А в портфеле, с которым он был в день убийства, были подготовленные для нашего журнала заметки Ельчанинова. Мы первыми в стране напечатали митрополита Антония Сурожского. В конце 90-х опубликовали главы из будущего бестселлера Лилианны Лунгиной «Подстрочник», мастер-классы по всем профессиям. Мы не боялись экспериментировать. К примеру, записывали, как Юрий Норштейн или Алексей Герман разбирают с точки зрения построения кадра эпизод пожара из «Жертвоприношения» Тарковского. А по поводу фильма Триера «Рассекая волны» после нескольких рецензий мы опубликовали два «круглых стола»: философов и священников. На мой взгляд, это было более чем оправдано, ведь в центре этого кинематографического шедевра — разговор героини с Богом, вернее, как она Его понимает. Но я знаю, что, например, Нине, и не только ей, этот второй «круглый стол» активно не нравился. Потому что началось время, когда разделение на черное и белое сменилось разъединением на тонкие

и супертонкие дифференциации. Все перестали быть заодно, начали расходиться в поисках своего, собственного. Договориться становилось все труднее, и соглашаясь, уступая, ты предавал то, к чему с таким трудом пришел. Однако несмотря на то, что нас всех растащило чуть ли не в диаметрально противоположные стороны, в журнале печатались тексты, позиционирующие разное отношение к миру. Когда мы делали номер, посвященный двухтысячелетию христианства, то взяли пять культовых фильмов — те же «Рассекая волны», «Под солнцем сатаны», «Криминальное чтиво», «Плохой лейтенант» и «Забавные игры» — и показали их трем разным священникам: православному, католическому и протестантскому. Поскольку в каждом из этих фильмов речь так или иначе идет о богоборчестве, то размышления священников были во многом куда более сущностными, чем обычный критический анализ. Или, помните, мы тогда часто делали тематические номера.

В общем, мне кажется, что тогда журнал «Искусство кино» был стартовой площадкой для разного рода проб, ну и, конечно, ошибок. Я, к примеру, до конца не уверена — хорошо это или плохо, что из всех наших инноваций не сложилось какое-то цельное направление. Если сравнить с «Сеансом», то он, безусловно, гораздо больше похож на журнал одного направления. У нас же часто тот или иной номер был несколько разнонаправленным, иногда — просто лебедь, рак и щука.

Не знаю, вы почему-то долго молчите...

Л.Карахан. Молчим, может быть, потому что плавно перешли от романтических воспоминаний к самому трудному и болезненному — актуальному существованию журнала, к разговору о дорогах, которые мы выбираем сегодня.

Я согласен с тобой — у журнала должна быть общая крыша. Иначе все дуют в свою дуду, а извлекаемые звуки не фиксируются. Но я также очень хорошо понимаю, что нельзя в угоду этой крыше дуть в одну дуду. Тогда начинает происходить то, о чем говорила Лена Паисова. Балабанов становится неприкасаемым. А до этого неприкасаемой стала Кира Муратова. Уже где-то совсем близко канонизация Лозницы и сакрализация «Овсянок». В процессе священнодейства уходит понимание того, что, собственно, происходит, и почему, скажем, «Искусство кино» формирует сегодня именно такой иконостас. При этом трезвая оценка эстетических достоинств и недостатков конкретных произведений — два мнения, три, четыре — не решит проблему. Приблизиться к реальному пониманию произведений, претендующих и, безусловно, талантливо претендующих на интерпретацию основополагающих принципов бытия, можно только в процессе полноценной мировоззренческой дискуссии.

Н.Зархи. Я-то умолкла, потому что растерялась от твоего, Таня, перечня прежних побед. Что касается мемуаров, мастер-классов, тематических номеров, то и теперь их много, и они не хуже старых. А вот священники... Мы действительно не прибегаем к помощи отцов церкви для обсуждения картин, как не приглашаем учителей поговорить о «Школе» или атомщиков (одиозность этой практики недавно доказал «Закрытый показ» Гордона) разобраться с фильмом Миндадзе «В субботу». И тексты религиозных мыслителей публикуем редко — это, правда, не относится к нашему постоянному автору Григорию Померанцу, — поскольку нет сегодня ни Антония Сурожского, ни Александра Меня, ни Георгия Чистякова.

Т.Иенсен. Во-первых, те единичные материалы в «ИК», когда священники анализировали кинематографические тексты, были опубликованы в номере, посвященном двухтысячелетию христианства. Во-вторых, и митрополит Анатолий Сурожский, и протоирей Александр Мень, и протоирей Георгий Чистяков, помимо того, что они «религиозные мыслители», они еще и священники, а ведь, по-твоему, «отцам церкви», как ты их называешь, в принципе должно быть отказано в самой возможности публикации в журнале. Значит, здесь дело для тебя в чем-то другом? И в-третьих, лично я не вижу ничего зазорного для «ИК», даже, несмотря на негативный опыт передачи Гордона, в том, чтобы учителя и ученые участвовали в разговоре о фильмах на сугубо интересующую их тему. Просто, как всегда, все упирается в то, какие это будут учителя и какие атомщики.

Н.Зархи. Мне кажется, что в лучших материалах наши критики или сами авторы

справляются с пониманием значимых и трудных произведений современного искусства — работая на территории эстетики, которая, разумеется, не исключает духовное наполнение. В том числе и религиозные вопросы. Их толкование доступно журналу о культуре. Мы ведь не делаем «Фому», не тянемся к «духовному» глянцу вроде «Сноба». Теперь про «иконостас», почему «именно такой». Журнал как раз и занят тем, что старается ответить: потому что это искусство высокой пробы, в котором актуальная форма, язык — единственно возможный способ открыть содержание, представить картину мира. Мы выбираем фильмы, являющие намек на но-

Марлен Хуциев, Нея Зоркая, Майя Туровская

вые тренды или уникальную авторскую индивидуальность. Интересных оппонентов, готовых сразиться с нашими оценками, мы не находим, кстати. Думаете, они боятся идти не в ногу? Не с нами — с сегодняшней реальностью и рожденным ею искусством?

Л.Карахан. Об этом страхе Юрий Арабов говорил еще лет десять назад, кстати, в нашем журнале. Он сравнивал художника, обладающего христианским мировоззрением, со Штирлицем, который находится на вражеской территории в фашистском мундире, а с изнанки приколот орден Трудового Красного Знамени. Штирлиц и тот термин знает, и этот, и про постмодернизм может, но снять мундир боится — затопчут, убьют. Так вот я за то, чтобы можно было снять мундир и поговорить откровенно, за то чтобы никто не боялся, что его затопчут. Мне кажется, этот страх тянется за нами откуда-то из прошлого, когда все сводилось к политическим конфронтациям. Но то время ушло, мы оказались на необъятном онтологическом просторе, где нелепо играть в молчанку и страшиться прямого обсуждения ключевых вопросов времени. И я не пониманию, почему, когда очень талантливый критик Женя Гусятинский разбирает в нашем журнале фильм Лозницы «Счастье мое» и с восторгом пишет о том, что это «притча без Бога» и «акт экзорцизма наоборот», уже заставивший некоторых апологетов духа биться в агрессии и расшибать свои лбы об стенку», нельзя дать слово этим «некоторым апологетам духа». По крайней мере тем, кто еще не совсем разбил свой лоб об стену. Ведь это же очень важно — поговорить о том, что такое «экзорцизм наоборот», то есть, как вы понимаете, не изгнание, а, наоборот, вселение дьявола, понять хотя бы для самих себя, каким богам мы молимся и почему.

А.Дементьева. Сейчас такая ситуация, когда никто ни с кем ни спорит по существу. Кто-то что-то о чем-то сказал — ну и что...

Л.Карахан. И все только потому, что зона глобального современного мировоззренческого конфликта стала зоной глобального отчуждения. Когда-то, еще в начале 90-х,когда мы говорили о стратегии журнала, я пытался условно определить основополагающий мировоззренческий конфликт, как противостояние постмодернизма и христианства. Можно, наверное, интерпретировать его в иной терминологии — как конфликт противников и защитников логоцентризма: было в начале Слово или нет. Или в самом общем виде — есть ли вообще изначальный Смысл или его нет.

Н.Зархи. Да мы все время твердим, что он есть. И как это трагично — его потерять. Только не в терминах религиозного сознания. Есть матрица культуры, ее аргументы, слова, понятия. И смысл есть — в простых и одновременно сложнейших вещах — в любви и продолжении рода, в ответственности за себя и близких, в правильном выборе — поступков, врагов и друзей, преференций. Утрата этих смыслов и означает богооставленность — на вашем языке. Душевную обесточенность, неизбывное разочарование, гнетущее одиночество — на моем. О неотвратимости этого состояния, о бессилии человека, столь отчаянном на наших бессильных и бесстильных, равнодушных просторах — новое российское кино. А разговор в киножурнале не может вестись абстрактно: логоцентризм, постмодернизм. Должно быть что-то убедительное, подлинное в кино, на территории чего рождаются рефлексии. Ну, не кажется нам подлинным «Остров», а «Волчок» — кажется.

Т.Иенсен. Я, как ты знаешь, довольно много езжу по нашим даже самым отдаленным от МКАДа весям, но еще ни разу не видела «равнодушные просторы», да еще и «бессильные и бесстильные». (И неслучайно ведь, что практически все наше артхаузные, а то есть особо выразительно сильные и стильные, фильмы именно там и снимаются.) Может, если доведется такое увидеть, тогда и приму то, что ты имеешь в виду под «новым российским кино»? Но, по-моему, как не именуй на наших разных языках ужас богооставленности — разочарованием, обесточенностью — сегодня мы скорее можем говорить уже о том, что на наших экранах все смелее утверждается пафос богоборчества, вплоть до богохульства, вакханалия неоязычества... Однако где-то с середины 90-х годов практически все по-настоящему проблемное кино так или иначе сосредоточено именно в этой зоне выяснения отношений человека не только с обществом и себе подобными, но и с Богом. Кстати, героиня фильма «Волчок», дошедшая, казалось бы, уже до самого дна, в финале говорит ключевую фразу: «Ну, есть Бог. И чё?» Однако даже у нее, такой заблудшей и падшей, до конца есть возможность самой поставить окончательную точку в том внутреннем диалоге, который она, значит, тоже как-то вела все эти годы. Разумеется, можно по-разному ко всем этим вопросам относиться, это выбор каждого, но, на мой взгляд, нельзя обходить их стороной. При этом ведь нынешний читатель «ИК» и не претендует получить на свои вопросы ответы в светском издании. Однако сама постановка вопроса и даже только сама потребность его поставить — уже считай, путь в ту или другую сторону начат. Без-условно, это не означает, что на страницах журнала должна быть выработана некая программная позиция, тем более заявлена принадлежность к той или иной манифестируемой идеологии. Просто если на страницах журнала не игнорировать противостояние ведущих сил, из которого состоит сердцевина нынешнего времени, все завяжется само собой. Но если в 70—80-х годах подобные вопросы и близко не стояли в нашем кино, они были где-то на периферии кинематографических поисков, то сегодня самый горячий, взрывоопасный участок именно здесь. Ну, так получилось. И действительно, вот когда мы начинали, на дворе было время не главных вопросов, и в этом смысле, по сравнению с нынешним, его можно считать просто оранжерейным. А сейчас время главных вопросов, заданных впрямую. И журнал не должен от этого уходить.

Конечно, существует много разных серьезных жизненных проблем. Но есть ли что-то более важное для человека, чем «вопрос о жизни и смерти», о чем, помните, с перепугу спросил в телефонном разговоре Пастернак Сталина, который ничего не сказав, тут же повесил трубку. Тоже, думаю, от неожиданности испугался. Даже у него не было заготовленного ответа на такой страшный вопрос, который всегда волновал людей.

Н.Зархи. О просторах: постыло одинаковые убогие «поселки городского типа», запечатленные в лучших наших фильмах — бесстильны. А «степь да степь кругом» — равнодушна к героям, ямщик в ней по-прежнему замерзает. Это первое. Второе: прости, но обвинения нового кино в богохульстве и вакханалии неоязычества слегка отдают, на мой взгляд, ханжеским ригоризмом. А он так же опасен для искусства, как цензурные амбиции власти. К тому же мне кажется идеологическим диктатом, догматикой и фальшью каждый сильный фильм рассматривать в плоскости выяснения отношений человека с Богом. Это не универсальная отмычка для понимания всего содержательного объема искусства. В лучших не специально религиозных фильмах человек выясняет свои отношения с другими, с миром. А христианское поведение мне, к примеру, кажется не только не более важным, чем вера, но еще и более плодотворным — это вся российская история показывает. Меня не смущает, что так и Ницше думал. Общечеловеческая мораль учла заповеди — вот что главное. В реплике же героини «Волчка» звучит укор беспросветной нашей жизни и церкви как активнейшей ее составляющей. «Бог есть», — несется сегодня отовсюду гораздо громче и яростней, чем раньше. — «Слава КПСС!» Делая вопрос «И чё?» почти неизбежным. Журнал не ведет теологические дискуссии, не переубеждает сомневающихся и растерявшихся. Но честно и подробно разбирает фильмы, в которых пронзительно звучит вот это убийственное: «И чё?» Анализируя — в терминах эстетики, социологии, антропологии, истории, философии то, что к нему, вопросу, подталкивает.

Л.Карахан. Позиция понятна. Вопрос в том, являются ли сегодня обесточенность и пустота единственно объективной реальностью. Скажи, разве уже упомянутый фильм Лозницы «Счастье мое» — не повод для самого острого мировоззренческого разговора? Да хоть бы и с самим режиссером. Наверное, не без его ведома слова Жени Гусятинского об «экзорцизме наоборот» были вынесены на рекламный плакат фильма. И мне ужасно интересно было бы узнать, с какими моральными смыслами увязывает сам автор это парадоксальное понятие. Но интервью с Лозницей, которое появилось в журнале, касается всего, чего угодно, но только не вопросов мировоззрения.

Н.Зархи. Вот здесь не могу не согласиться. Беседа могла быть более въедливой и откровенной. Сергей Лозница — человек серьезный, умный. Наша вина. Спешка, как всегда. Однако рецензия Гусятинского, в которой ты, Лева, увидел восторг перед появлением «притчи без бога», сильна, на мой взгляд, точным анализом того, как беспощадная ясная поэтика убедительно лишила фильм самой возможности катарсиса. Сгустив правду реальности, демистифицировав зло как таковое, доказав, что у него не может быть оправданий — ни в каких категориях, в том числе религиозных. Автор рецензии видит силу Лозницы в том, что там, где другие обольщаются или обманываются, утешаются и утешают, он предельно честен. В исследовании феноменологии зла он идет до конца — до притчи без бога.

Е.Паисова. Когда я смотрю многие фильмы сегодняшних молодых, у меня возникает ощущение, что они как-то странно к человеку относятся. То есть он им интересен, но только как вместилище их собственных идей. Это я могу сказать и про «Неадекватных людей», и про «Сумасшедшую помощь» Хлебникова, которой все восхищались. Живых людей я не увидела. Только какие-то концепты.

Л.Карахан. Для меня все эти моральные, как в «Сумасшедшей помощи», и мифотворческие, как, например, в «Овсянках», концепты, говорят только об одном — долго питаться отрицанием смысла невозможно, и сегодня мы все чаще наблюдаем за разнообразными попытками откровенно самодельного построения определенных моральных моделей внутри негативного поля, вроде бы изживающего логоцентризм. Происходит как бы спонтанная генерация ценностных ориентиров, этаких маленьких божков. Ведь неоязычество — понятие очень широкое. Оно связано не только с возрождением архаических культов. Можно помолиться искусству и вот вам, пожалуйста, — артязычество, можно помолиться мультикультурности и получится этноязычество. Моделей много.

Н.Зархи. При всех нестыковках «Сумасшедшей помощи», которую мы внятно отрецензировали, я не вижу ее порочность в том, что автор «питается отрицанием смысла» и строит «самодельные моральные модели в мире, вроде бы изживаю-

щем логоцентризм». Какие самодельные моральные модели? Дочь, ухаживающая за отцом, — то, что он блаженный, юродивый, так это старая опробованная «положительная» традиция. Привечают, хоть и с опаской, бесприютного. Призрачное счастье в финале — то ли было, то ли не было, но мечта — уже хеппи энд. Что здесь «изживает логоцентризм»? А вообще-то моральные модели у каждого героя и художника свои в рамках общечеловеческих — в этом смысле самодельные. Теперь мультикультурность. Но это же терпимость. И взаимообогащение. Архаика, мифология, наивность питали высокие образцы искусства, не думаю, что этот источник угрожает логоцентризму, если ты об этом. Или, слегка перефразируя одно известное тебе произведение, что ж это за вера такая, если ее так легко опрокинуть.

Л.Карахан. Безумие — оно, конечно, из «положительного» арсенала, особенно когда в безумии, как Гамлет, пытаются спастись от времени. Но только герой «Сумасшедшей помощи» не притворяется. Это клиника. Из лучших побуждений он чуть не взорвал жилой дом. И я все-таки настаиваю на актуальности дискуссионного разговора о том, чем живет сегодня кинематограф в мировоззренческом смысле. Кстати, если ты не согласна с моей версией, что сама считаешь главной мировоззренческой коллизией?

Н.Зархи. Коллизия вечная. Искусства и неискусства. Гуманистического — страдающего о человеке и о его несовершенстве полновесного художественного высказывания, приближающего нас к пониманию реальности, — и пустого, фальшивого, формального приключения, какой бы благородной мировоззренческой идеей оно ни было освящено. Если чуть конкретней — мне, скажем, до сих пор кажутся актуальными максимы хайдеггеровского и сартровского экзистенциализма. «Экзистенциализм — это гуманизм», об этом знаменитая одноименная статья Сартра. А нет, по-моему, ничего более уместного для российской жизни и искусства, чем признать человека ответственным за свою свободу — выбирать: мораль, веру или неверие, власть, кумиров.

Л.Карахан. Мне кажется, что термины, о которых ты говоришь, совсем не так легко заменяют один другой: «гуманистические», «христианские». Ведь они выражают очень разные способы понимания жизненных смыслов. Гуманизм — если мы говорим не о ренессансной, исходной парадигме, а все-таки о нашей советской, на которой мы воспитаны, был, безусловно, хорош и выразителен (особенно гуманизм абстрактный) в качестве боевой оппозиции классовой морали, оправдывавшей самые чудовищные злодеяния режима. Но сейчас этот «гуманизм» как морковный сок. Ну кто может возражать против морковного сока — конечно, он полезен и нет никакой необходимости доказывать, что гуманизм лучше, чем массовые репрессии. Гуманизм — антигуманизм, через эту оппозицию балабановского «Кочегара», к примеру, не понять. Неужели, Нина, ты не чувствуешь, что и «Кочегар», и «Счастье мое», и «Овсянки» — это совершенно другой тип внутренней конфликтности, принципиально не сопоставимый с образцовыми проявлениями гуманистического начала в советском кино, которые можно найти и у Чухрая, и у Панфилова, и у Германа, и даже у Миндадзе, новая режиссерская работа которого «В субботу», в общем, тоже прочно связана с идеологией противостояния человека тупой, жесткой и безответственной силе власти.

У Балабанова и К° совсем другая духовная юрисдикция. Они не силе власти, а силе космоса подотчетны, и весь вопрос именно в понимании того, как этот космос и его движущие силы устроены.

Н.Зархи. Миндадзе совсем о другом, социальной оппозиционностью конфликт вовсе не исчерпывается — во всех картинах, а уж в последних... Мы об этом писали, он сам говорил. О космосе Балабанова поговорить, конечно, интересно — на «Морфии» нам это, пожалуй, хотя бы частично удалось.

Безбожие — в расхожем значении этого слова, которое в ходу и у атеистов, — нашей жизни, явленное на экране, и мировоззрение авторов не одно и то же. Безрадостный диагноз «Кочегара» — не повод для мазохистской радости, критика оценивает совершенство абсолютного авторского самовыражения. Имеющего, к несчастью, прямую связь с реальностью, в которой мы живем. Мы не делаем «Но-

вый путь», «Вехи» или «Вопросы жизни». И не только потому, что нет у нас Бердяева, Розанова и всех остальных. Момент, я думаю, сегодня совсем не тот, что был тогда, в революцию. И генерализировать конфликт атеистов и верующих все равно что звать на баррикады. Противостояние не оформлено в мировоззренческие системы и уж точно не определяет всю нашу жизнь. Неинтересно спорить с идеями Кураева или Чаплина, к тому же, не будем забывать, — на поле кино. Или доказывать отцу Максиму Козлову, что «Забавные игры» смотреть можно.

Размышления о мировоззрении, несомненно, нужны. Но не на голом месте. Я, например, думаю, что в наших исследованиях проблемы «ухватывания/ускользания» реальности — в формате ли сырого «док», «прямого» кино и театра или условного — помогли бы и размышления об агностицизме. Его интерес к отношениям между опытом и реальностью, к границам познания вещей. У нас уже были (и еще будут) философско-исторические подборки и целые номера: о ментальности, о типологии характера и мифологии национального мира — здесь мы не обошли огромную роль, и не только положительную, которую сыграло византийское христианство. Если откровенно, я не согласна с глубоко почитаемым мною Юрием Арабовым — может, правда, десять лет назад его слова про Штирлица, который вынужден советский орден прятать под фашистским мундиром, и имели отношение к христианскому художнику. Сегодня, по-моему, затопчут любого, кто не вывесил крест наружу — в прямом и метафорическом смысле. Быть-слыть верующим — главный атрибут снобской гордости нашей интеллигенции. И не вина тех авторов, кто, будучи или не будучи христианином по убеждениям (это, кстати, глубоко интимная вещь, и не нам с ней разбираться), показывает безбожие нашей жизни — уродство социума, опустошенность злого, униженного и беззащитного человека — убедительнее некоторых христианских художников. С их необитаемыми и обитаемыми островами. А руку не подают своим оппонентам — после просмотра, скажем, Лозницы, Муратовой или Балабанова — как раз не защитники этих картин, а противники: они-то решительно «отлучают». И потому, я думаю, Гусятинский и позволил себе заострить: «апологеты духа», «агрессия» и т.п.

Т.Иенсен. Хотя лично я не видела ни одного затоптанного из тех, кто «не вывесил крест наружу», я согласна — генерализировать конфликт атеистов и верующих ни в коем случае нельзя, но не потому, что «противостояние не оформлено в мировоззренческие системы». Оно и не будет. Религия — не идеология, тем более не партийность. И «невидимая брань» должна вестись внутри себя с собой, а не с миром. Для того же, кто, как ты говоришь, слывет верующим, считая вывешивание креста наружу «главным атрибутом снобской гордости», впрямую сказано, что не всякий, говорящий: «Господи! Господи!, войдет в Царство Небесное. Но я не буду, Нина, отвечать на твои прямые выпады, и не только потому, чтобы лишний раз не заводить тебя и не заводиться самой, а потому что я как раз рада, что ты говоришь в открытую. Ведь, действительно, именно опасная привычка к умолчанию завела нас в непредсказуемый хаос. Конечно, страшно существовать в мире, то, что называется — без забрала, так как уже сложились какие-то лагеря, к которым почти каждый из нас — отдает он себе в этом отчет или нет, но тем или иным образом, разумеется, чисто профессионально, да примыкает. А просто честное неумалчивание, тем более открытость, в лучшем случае воспринимается, как неадекватность и даже агрессия, в худшем, как предательство по отношению к каким-то не очень понятным «своим». И так как никогда не известно, во что такого рода решимость может вырулить, все, понятное дело, боятся делать рискованные шаги. И все, как правило, остается на своих местах.

Поэтому, хотя, конечно же, мы друг друга не переубедили, самое важное, что мы, столько лет «спаянные одной цепью», по крайней мере, нашли возможность заговорить об очень непростых вещах, которые нас так серьезно разединяют. И надеюсь, что этот опыт будет хоть как-то полезен нашему журналу.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Подстава

ОБ ИСКРЕННОСТИ В КРИТИКЕ

Роскошным июльским днем 78-го года Евгений Данилович Сурков пришел в редакцию в хорошем расположении духа, пытался острить, со всеми братался и в результате предложил наличной редакции (время отпусков!) зайти к нему в кабинет с одной только целью: «побросаться идеями» (его персональный сленг).

Все уселись, и он мечтательно заговорил о том, как бы было здорово заказать полемическую статью о грузинском кино, а потом устроить вокруг статьи дискуссию и пригласить грузинских коллег. В журнале постоянно организовывались дискуссии, так что в самой идее не было ничего экстраординарного. К тому моменту еще не кончилось обсуждение стилевого многообразия современного советского кино. Оно тащилось из номера в номер почитай целый год, доставляя редакторам кучу хлопот. Были и отличные тексты, к примеру, размышления Валентина Михалковича об игровом и документальном в постановочном кино. Помню и статью Юрия Богомолова — «Тавтология и иносказание». В основном же печаталась графоманская схоластика, имеющая сверхзадачей восхититься немеркнущей идейностью и партийностью советского кинематографа времен глубокого упадка, именуемого в верхах и, натурально, в массмедиа «эпохой зрелого социализма».

Кто не в курсе, тот удивится, узнав, что у нас принято было переписывание чужих текстов как минимум в четыре руки, порой тотальное, когда автор не узнавал собственного сочинения, но, как правило, не возражал. Замечу: «людовед» Сурков загодя знал, кого можно, а кого нельзя подвергать подобной операции. Переписывали лишь тех, кто соглашался на все, лишь бы опубликоваться в журнале «Искусство кино». Это было престижно. Случались, правда, эксцессы (но редко), когда автор, увидев кем-то написанный текст под своей фамилией, устраивал скандал и хлопал дверью. Но ЕД это ничуть не смущало. Он добивался лишь одному ему ведомой кондиции от важного (из идеологических соображений, вестимо) текста и вгонял его в формат «путем выкручивания рук». Эту людоедскую формулу я впервые услышала от него, но была и более лукавая: «адаптировать текст применительно к сегодняшним требованиям». Были авторы, кстати, очень неплохо пишущие, которые блестяще справлялись с поставленной задачей. Настоящие асы. Представьте себе, как надо было вывернуться, чтобы написать положительную, едва ли не апологетическую рецензию на панфиловскую драму «Прошу слова!», виртуозно обойдя смысл и подтекст этой, по сути, антисоветской вещи. Параллельно в «Советском экране» появилась приснопамятная рецензия Виктора Дёмина, начинавшаяся строкой: «Этот фильм не «за» и не «против», вокруг которой разгорелся скандал на заседании секретариата СК СССР.

Но вернемся к нашему сюжету. На какое-то время ЕД забыл про грузинское кино, а когда вспомнил, то говорил уже без лирики, твердо. Флюиды, исходившие из тайных кабинетов, где, надо думать, замысел был воспринят благосклонно, ускорили дело.

Прежде всего нужен был автор с большой буквы. ЕД пригласил меня (то ли как завотделом советского кино, то ли как фигуранта, чтобы с кем-то проговорить вслух возможные кандидатуры), и мы быстро сошлись на том, что лучшего писателя, чем Юрий Богомолов, у нас нет. Юра уже давно покинул редакцию, где служил несколько лет. Поняв, что в оруэлловском заповеднике ему не жить, он перешел в Институт искусствознания. Уход сулил свободу (разумеется, тоже относительную) и уж точно избавлял от повинности терпеть причудливое хобби главного редактора: звонить сотрудникам в полночь-заполночь для задушевного разговора. Говорил он, как правило, шепотом для пущей интимности. Короче, напрягал по полной, чтобы жизнь медом не казалась.

Сурков обиделся, что Богомолов покинул редакцию, но отношений не разорвал: он ценил талант Богомолова-критика.

Надо отдать должное Евгению Даниловичу: был у него природный художественный вкус, отшлифованный недюжинной образованностью, и хотя он тщательно камуфлировал свой эстетизм, не упуская случая прилюдно высказать свое отвращение к «дендизму», уж он-то знал цену всем игрокам на критическом поле и время от времени влюблялся — искренне! — в талантливые тексты, часто преувеличивая их достоинства. Но остывал быстро — именно потому, что его отрезвлял вкус.

Как известно, «дурной вкус масс» гораздо глубже коренится в действительности, чем «хороший вкус интеллектуалов». В те поры брехтовское *mot* еще не стало трюизмом, да и, помнится, этот текст еще не был переведен. Однако ЕД давно усвоил этот парадокс по опыту, без авторитетной подсказки, руководствуясь поразительным своим чутьем. Когда же чутье отказывает — а такое случается, нужно уходить в отставку. Подобных демаршей не припомню. А ведь промашка с грузинами должна была прозвучать для ЕД как звук лопнувшей струны. Напротив, он держался хозяином положения и сделал широкий жест: пообещал опубликовать дискуссию в журнале — и опубликовал.

Три года спустя, в 82-м году, в эпоху расцвета польской «Солидарности», скандально прозвучала редакционная статья (зав. иностранным отделом Николай Савицкий подписывать ее отказался) против Анджея Вайды — после мировой премьеры его «Человека из железа». Это был очевидный перебор, но тут не чутье работало — то был охранительный жест. На всякий случай. Если наверху и не придут в восторг, то объявлять ошибкой уж точно никто не станет. Короче — не повредит. Не знаю, повредило или нет. Но не спасло. Через два года ЕД, верноподданного и номенклатурного, молниеносно и не без злорадства уволили — после отъезда его дочери Ольги на ПМЖ в кап. Европу.

Суркову, я уверена, было непросто среди партийного истеблишмента. Он был непоправимо чужой среди своих. Слишком рафинирован, классово инороден, при нем и матерком пустить было не всласть. Это омрачало жизнь ЕД, но правила игры он соблюдал неукоснительно.

Ладно, вернемся к исходной позиции. Итак, Юрий Богомолов был приглашен в редакцию и не отказался от предложения написать статью о грузинском кино на условиях «карт-бланш». Видимо, «совпала блажь ума и надобность журнала». Концептуалист Богомолов изложил свою точку зрения, сложившуюся уж точно не в одночасье.

Помнится, Юрий Александрович (со ссылками на Пушкина) рассуждал про то, что зрелая культура адекватно ощущает себя в прозе и спонтанно к ней прорывается, как ни прекрасна эпическая поэзия, погруженная в сферу мифологического, фольклорного.

В тезисе по определению нет ни крамолы, ни идеологии. Но это, если забыть про то, что мы жили в социуме особого рода, где каждый чих измерялся в битах именно что политической, то есть идеологически значимой, информации.

Сурков закатил глаза от восторга и быстро свернул разговор, дабы не спугнуть почти сбывшуюся мечту. Сурков не чаял, что ему так повезет, что Богомолов согласится, не заподозрит его в подвохе. Внутренне ЕД был готов продиктовать тезисы задуманного текста кому-то из когорты «полезных литераторов» — так он именовал на все согласных «идейно выдержанных» сочинителей. Только бы заварить дискуссию...

Сегодня, когда нежный цветок обожаемого грузинского кино 70-х осыпался под ветрами ощерившейся жизни, богомоловское эссе «Грузинское кино: эстетические отношения с действительностью» читается как провиденциальное. Случилось то, о чем писал автор без малого за десять лет до начала перестройки. Нужда в эзоповом языке, каковым искусно владели грузины, используя богатые фольклорные традиции, отпала. Как и эскапизм, практикуемый всем советским кинематографом, он был снят с повестки дня. Серьезные проблемы с неподдающейся реальностью накрыли всех, не одних только грузин.

Стоп, я снова возвращаюсь к сюжету, который никак не хочет быть линейным, выворачивается из рук, как натянутая струна. Итак, текст Богомолова был опубли-

кован в ноябрьской книжке журнала за 78-й год, а в редакции появился в конце сентября. Пока он готовился к печати, сакраментального редакционного послесловия еще не было и в помине, оно возникло лишь в момент последней корректуры. Тем временем Сурков снарядил меня в Тбилиси с миссией «прощупать почву» на предмет готовности грузинских коллег к дискуссии. В идее моей поездки была явная чрезмерность. Ведь все формальности по поводу дискуссии (кто ж откажется от возможности поговорить о своем кино в уважаемом журнале) можно было согласовать по телефону. Чрезмерность была свойственна ЕД, а командировочные расходы — вообще был не вопрос. Мне надлежало войти в контакт с грузинским кинематографическим начальством, в частности, с режиссером Резо Чхеидзе, который тогда возглавлял Грузинскую киностудию, с Эльдаром Шенгелая, первым секретарем Союза кинематографистов Грузии, даже с председателем Госкино республики Двалишвили. Никто из них не только не возражал против такой акции журнала — напротив, все ее приветствовали, и сомнений в искренности грузинских ньюсмейкеров не было ни малейшей. Собственно, а почему бы и нет? И что любопытно — никто из них не расспрашивал меня, о чем статья: довольно было того, что автор — Юрий Богомолов. Его репутация гарантировала честную игру.

Вот это обстоятельство — что не расспрашивали — включило мою интуицию. Было ясно, что все привычно ждут апологетики и, может быть, чисто ритуального разговора про «отдельные недостатки». Копия статьи, ушедшей в типографию, была со мной, но я спинным мозгом понимала, что показывать ее не надо. Потому что Богомолов не об «отдельных недостатках» писал. Он подвергал ревизии грузинское кино, с некоторых пор тиражирующее удачно найденные приемы и образы, обретшие статус содержания.

Чтобы протестировать ситуацию, я все-таки решилась показать текст своему приятелю Тимуру Мамаладзе, ныне покойному, а тогда он был гендиректором Грузинского телеграфного агентства, и получила от него восторженное: «Даже завидно, — сказал неангажированный Темо, — как потрясающе люди мыслят». Устная рецензия бывалого журналиста, прошедшего школу «Комсомолки», меня несколько успокоила, но мира в душе не было. Я чувствовала себя вестником неприятных для грузинских коллег событий.

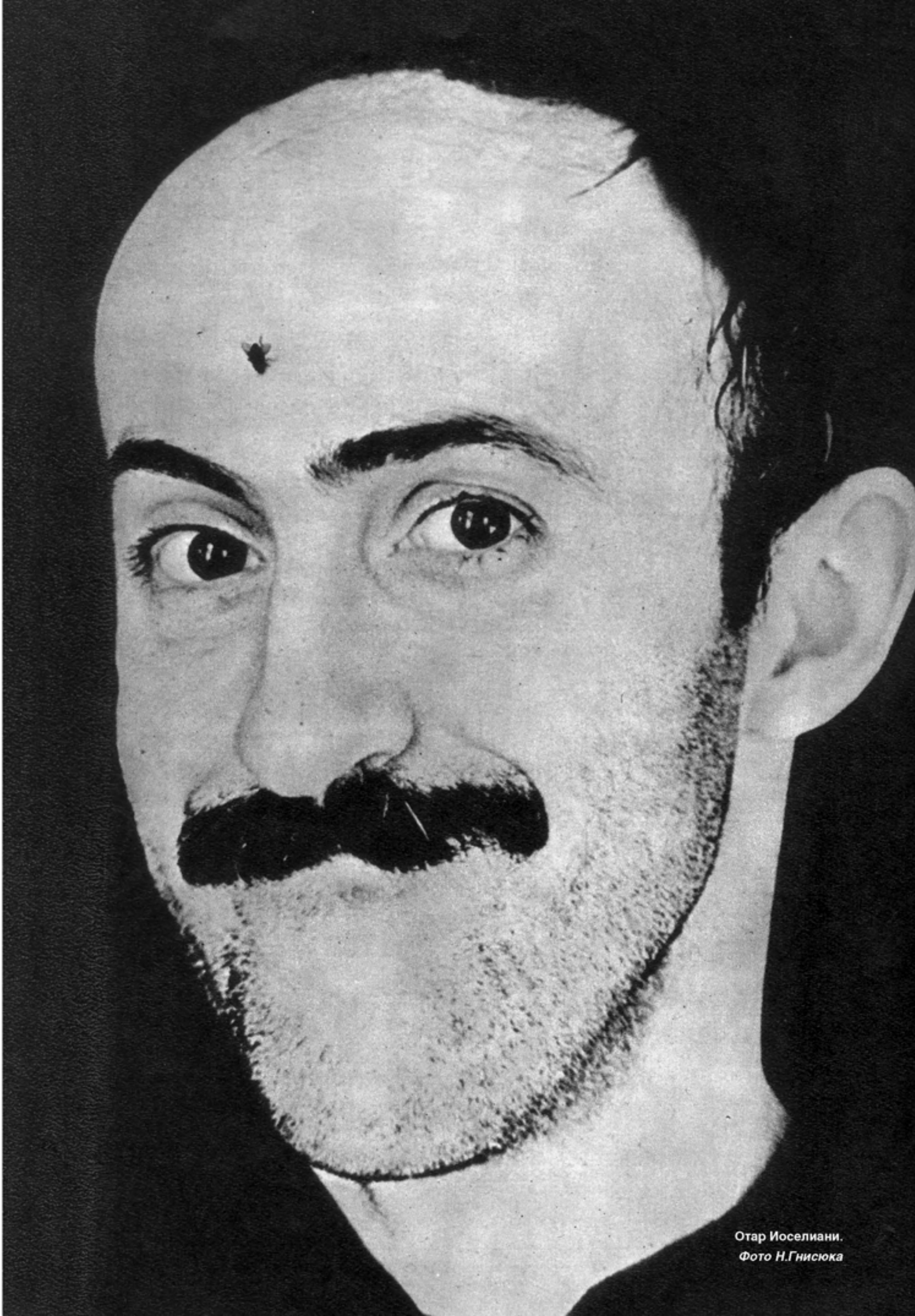
С тем и отбыла домой, обдумывая по дороге, где женская половина Тбилиси добывает фирменную джинсу, витые серебряные цепи и коралловые бусы, свисающие в несколько рядов с каждой уважающей себя грузинки. В Алазанской долине дело обстояло не хуже. Первая леди Телави, супруга секретаря райкома, на народном празднике «Алавердоба» блистала в джинсовом платье в стиле «сафари» и с бриллиантами в ушах, другие дамы были в кораллах и серебре.

Бар в гостинице «Интурист», куда меня повели тайными тропами после очередного застолья (непременно в сопровождении многоголосого пения), смутно напомнил мне голливудские фильмы из жизни гангстеров в эпоху Великой депрессии и сухого закона. Тогда я еще не знала про «дьюти фри», в советских аэропортах их не было, — иначе бы мои ассоциации были куда более конкретными. Виски, французские коньяки в ассортименте, водка в экспортном варианте, блоки вожделенных сигарет «Мальборо» и прочая роскошь, предназначенная для интуристов, была доступна, как я сообразила, местному истеблишменту. Это было круто.

Побочные впечатления от поездки не сняли моей тревоги. И она колонизовалась в скандал, разразившийся тотчас после выхода в свет «Искусства кино» № 11. Тогда журнал, издаваемый тиражом около пятидесяти тысяч экземпляров, читала вся интеллигенция. Как, впрочем, взахлеб читали и толстые литературные журналы, находившие хитроумные возможности из-под глыб цензуры подавать своим свободолюбивым читателям знаки солидарности.

В московских критических кругах статья была истолкована как наезд на «наше всё», каковым в те поры по праву почиталось грузинское кино — уникальное художественное явление в истории советского кинематографа.

Уверена, Сурков был готов к такой реакции. В отличие от меня. И, думаю, от Богомолова. Не припомню, чтобы мы с ним обсуждали ситуацию, посему говорю исключительно от первого лица.



Отар Иоселиани.
Фото Н.Гнисюка

Отчего события января 79-го так запали мне в душу, что прошедшие три десятилетия не затуманили памяти, не вытеснили этот всего лишь случай из редакционной жизни? Подозреваю, что «мальчикам иных веков», нынешним, не врубиться в суть моих неостывших эмоций. Что же такое меня пробило на целые десятилетия? В чем фишка-то?

Понять этот сюжет как драму можно, лишь взглянув на нее сквозь оптику поколенческого идеализма образца 60-х — феномен, все еще нуждающийся в системном исследовании. Шестидесятники породили субкультуру, базовыми ценностями которой были искренность и честность социального поведения. *«Дети XX съезда», похоже, страдали, сами того не ведая, чем-то вроде синдрома Коли Колокольчикова, гайдаровского пацана, который простоял на атасе всю ночь, — про него просто забыли, а он стоял, потому что дал «честное слово». Этот синдром стал частью метаболизма — как детская прививка. И охранял от заразы обвального конформизма в постоттепельные времена.*

К 78-му году, когда развивался грузинский сюжет, общество вовсю формовало циников. Уже был обретен постыдный опыт «охоты на ведьм»: заклеймили Бориса Пастернака, награжденного Нобелевской премией за вышедшего на Западе «Доктора Живаго», прошел политический процесс над Синявским и Даниэлем. Уже написана и врезалась в память строчка из не помню какой повести Юрия Трифонова: «Личность растлевает в конформизме». Уже ходил по рукам «самиздат» и «тамиздат»... Двоемыслие, впервые описанное в подвергнутом разносу рассказе Александра Яшина «Рычаги», стало нормой.

И все же самое драматичное происходило на невербальном уровне.

Контраст между ценностями, усвоенными в ранние 60-е, и социальными обстоятельствами 70-х, грозил утратой личной целостности. И — к слову сказать — проблематизировал для многих возможность реализации в обществе, ужесточившем идеологические институты. (Немногие из этих «многих» ушли в диссидентское движение.)

Изощренный игрок и любитель «больших постановок жизни», Евгений Данилович отлично понимал этот контраст и увидел захватывающую возможность на нем сыграть. И подставил Богомолова и меня без зазрения совести.

Евгений Данилович совершенно искренне не понимал, как же еще можно относиться к человеческой массе, как не манипулировать ею в своих целях и не использовать ее в своих интригах. Такое у него было представление о человечестве, хотя с отдельными его представителями он иной раз охотно беседовал о высоком, блистая при этом эрудицией и великолепной памятью.

Намеченные им фигуранты великолепно отыграли назначенные им роли. Мы с Богомоловым были задействованы как Идеалисты-Романтики, достаточно простодушные, чтобы не догадаться о политической подоплеке задуманной игры. Команде же грузинских коллег была уготована роль боевого отряда, который бросится в бой без толики сомнения, что в теоретическом эссе нет иного содержания, чем заказанный идеологический наезд. И уж тут-то он, Сурков, покажет, кто есть кто. Примет огонь на себя и повергнет противника.

Поначалу так оно и развивалось — по сурковскому сценарию. Но с нюансами. Какие и главный игрок не смог предугадать.

Узнав о дате приезда тбилисской делегации, ЕД начал маневрировать. Сказался больным, отсрочил приезд дискуссантов на неделю и разразился многословной телеграммой с подписью: «без вины виноватый ваш Сурков». Мне не ведомо, зачем конкретно нужна была отсрочка — то ли для консультаций, то ли для обдумывания второго акта драмы — уже с участием всех фигурантов плюс массовка, то ли для пущего садизма — любил главный редактор посадировать ближнего. Похоже на то, что мнимый больной не слезал с телефона и окучивал одного за другим московских участников дискуссии. Само собой, приглашенные дискуссанты должны были поддерживать позицию редакции, но ни в коем случае не тупо, не начетнически, а со всем возможным интеллектуальным блеском.

Пожалуй, главным результатом его телефонных бдений было участие в дискуссии двух весьма значимых персонажей — режиссера старой гвардии Лео Арнштама и молодого и успешного обладателя венецианского «Льва» Сергея Соловьева. Сам

ЕД, открывая дискуссию, так крутанул руль в сторону грузин, что центровая тбилисской команды критик Кора Церетели в своей темпераментной речи заметила: мол, не было бы никаких проблем, если бы вместо статьи Богомолова был напечатан текст ЕД.

Первым оратором с грузинской стороны был лидер команды — Эльдар Шенгелая. Конечно же, он не вник в концепцию Богомолова, зато сразу понял, где собака зарыта: в кратком анонимном послесловии, каковое с прискорбием сообщало, что народ не любит грузинское кино и не покупает билеты на фильмы студии «Грузия-фильм». Когда в игру вбрасывалась карта по имени «народ», это — по тем временам — был приговор. Эльдар Николаевич хорошо подготовился и с блеском отбил демагогическую атаку: «Я утверждаю, что непрокатность наших картин *запрограммирована*»; *«...беда не в том, что нас не смотрят, а в том, что нас не показывают»*. И предъявил козырь, который крыть было нечем: грузинские картины получают по 250—300 копий, что для масштабов страны (той страны!) — капля в море. (Нынче эта цифра выглядит почти завидной, а тогда реальной была разнарядка и на тысячу копий, а то и больше — для «народного» кино, которому светила всесоюзная премьера.)

Грузинские докладчики навесили на Богомолова обвинения в незнании национальной культуры и ее традиций, в тенденциозном подборе критикуемых фильмов — словом, судить статью по законам, обозначенным автором, никому не приходило в голову. Формулировка «лирический сомнамбулизм», замечание о том, что действительность в ряде грузинских фильмов подменяется «отношением к действительности», доводили ораторов прямо-таки до белого каления.

Среди разгула и вакханалии обвинений слово взял Сергей Соловьев. И заявил, что он — апологет грузинского кино. Сделал несколько изысканных, небанальных комплиментов. После чего с мягкой интонацией дружеского недоумения по поводу накала страстей заговорил о своем впечатлении от статьи Богомолова. Он не во всем согласен с автором, однако эссе восхитило его постановкой проблемы, сис-

темой анализа: «Когда процессы, происходящие в грузинском кино, предстают перед читателем, искренне расположенным к данному киноискусству, в новом аспекте, новом ракурсе, — эта система логических доказательств мне кажется чрезвычайно интересной и уж никак не унижающей достоинства грузинского киноискусства».

Аудитория очень внимательно слушала режиссера. И тогда он врезал — не в бровь, а в глаз: «Полемический пафос Шенгелая и его коллег имеет основанием не статью Богомолова. Он взращен древними предрассудками, связанными с «проработочной» критикой былых времен. ...И вот за критическим выступлением Богомолова усматривается намерение, имеющее внехудожественную цель: преподать грузинскому кинематографу урок, даже — нанести удар по его престижу».

(Nota bene! С недавних пор Сергей Александрович заявляет брезгливо, что кинокритику не включает в круг чтения — это мягко говоря. Я его отлично понимаю — наш брат склонен понимать свободу слова как своеволие и словоблудие.)

Но вот что Соловьев сказал тогда, в январе 79-го: «...Мы, к сожалению, слишком часто забываем про то, что наша критика называется литературно-художественной. А функциональность нашего разговора зиждется на весьма распространенном заблуждении, имеющем очень тяжелые последствия для всего киноискусства в целом, что критика не имеет самостоятельного значения как вид художественного творчества». Заметьте: он деликатно воспользовался словом «функциональность», чтобы слегка затушевать то, что он имел в виду: здесь собрались *функционеры* или люди искусства?

Выступление Сергея Соловьева переломило ход дискуссии. Все всё поняли. Никто не хотел быть причисленным к сословию функционеров — все считали себя людьми искусства, тонкими ценителями. Наши коллеги слегка затуманились, а некоторые даже допустили мысль, что Юрий Богомолов, если и ошибался, был субъективен в оценках, не держал за пазухой камня, иными словами, идеологического обвинения. Лана Гогоберидзе прямо сказала: сыр-бор загорелся из-за редакцион-

ного постскриптума, а эссе Богомолова — что ж, это его право думать о грузинском кино так, как он думает. Тут уже было в самый раз блистательное выступление Ефима Левина, его оценка богомоловского теоретического текста как новаторского. Лео Арнштам, артистичный и остроумный, констатировал: *наш разговор ведется на языке искусства*. И вывел дискуссию из политического дискурса.

Выступление Юрия Богомолова слушали уже в другом настроении: гости — большинство, по крайней мере, — склонялись к тому, что ничего антигрузинского в его статье нет. А Богомолов отнюдь не расчувствовался и продолжал гнуть

Лана Гогоберидзе

Ираклий Квирикадзе

свое. Повторил, что кризис зрелой эстетической формы обычно происходит на ее пике. А на упреки в том, что он не заметил «Несколько интервью по личным вопросам» — картину, которая, по мнению грузинской критики, отменяет богомоловскую концепцию, ответил нелицеприятным критическим разбором свежей работы Ланы Гогоберидзе, которую предварительно очень высоко оценил другой участник дискуссии — Борис Рунин.

Словом, коллеги отстояли Богомолова. Оппоненты — грузинские критики и режиссеры по большому счету были свои люди — интеллигентные, умные, отлично ориентированные в идеологической ситуации. И совсем не наивные. У Суркова не получилось столкнуть нас лбами. Он это прекрасно понял и не стал обострять ситуацию. У меня сложилось впечатление, что он охладел к сюжету в процессе дискуссии. Иными словами, понял, что исход дискуссии решен помимо него и он не властен что-то изменить[1]. Время от времени он взвивал свой голос почти до крика, до командирского железа, и это было уже комично. Управлял ходом дискуссии не он — полемика шла своим ходом, и она была честной!

Перед Сурковым встала другая задача — сохранить лицо. И он помалкивал. А под самую развязку настолько стушевался, что я совсем не помню его, когда мы дружно пили мировую. Вместо полагающегося послесловия, когда ораторы, наконец, иссякли, Эльдар вдруг сказал, что у него день рождения, и вытащил из своего бездонного портфеля батарею бутылок грузинского вина. И мы загуляли. Грузины держались с великодушием победителей. Да, попытка анонимных темных сил закопать грузинское кино, да еще втянув в эту авантюру честного и талантливого

[1] По версии В.Головского, атаку на грузинское кино отбил Э.Шеварднадзе, аккурат в то время избранный членом Политбюро ЦК КПСС. См. об этом: Г о л о в с к о й В. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х. М., 2004, с. 166.

критика, была отбита. И не одними грузинами — именно московские коллеги вытащили эту позорную ситуацию и сохранили профессиональную честь.

Этот опыт дал мне многое для познания и самопознания. Прежде всего то был урок национальной солидарности. Я завидовала грузинам, сплотившимся перед лицом общей опасности, отодвинув в сторонку личное. Они отстаивали свое кино, но прежде всего свою идентичность и свое право на нее. В этом была огромная нравственная высота.

Богомолов вышел с честью из этой схватки. Поражение потерпел ЕД. Време-

Тенгиз Абуладзе

Эльдар Шенгелая

на были подлые, но воспроизвести общественное безумие 49-го года, когда шла охота на «безродных космополитов», не удалось. Индекс страха явно понизился, и люди оказались куда более стойкими, чем это представлялось главреду «ИК».

Я перечитала дискуссию, работая над этим текстом. Надо сказать, профессиональный уровень полемики тех лет впечатляет. Сегодня о таком и мечтать нельзя. Мы ничего не знаем о современном грузинском кино, о его постперестроечной судьбе. После «Покаяния» Тенгиза Абуладзе, увенчанного Гран-при на Каннском фестивале, кончилась эпоха многонационального советского кино. Каждый сидит в своем углу и понятия не имеет, что происходит у соседей. Поразительный феномен. Столько десятилетий жили вместе и в одночасье потеряли интерес друг к другу. Это к вопросу о всемирной отзывчивости русского человека, русского искусства...

...Разумеется, ЕД и в голову не приходило, что он грубо подставил Богомолова и меня, чтобы разыграть свой очередной спектакль. Мы были отомщены — символически, конечно — тем, что его стремление угодить начальству и даже оказаться впереди паровоза, просто не было замечено. Так говорили, довольно потирая руки, функционеры, вхожие в тайные кабинеты Госкино. Зло, что гнездилось в Суркове, было иррационально и — по большому счету — даже бескорыстно. Этот талантливый человек был жертвой системы, причем добровольной жертвой. Выбор у него был, были славные эпизоды в его биографии критика — к примеру, разгромная рецензия в «Литературке» на одиозный кочетовский роман «Чего же ты хочешь?». Но, став главным редактором «ИК», он не напечатал ни одной рецензии на фильмы Андрея Тарковского, с которым дружил домами. Зато был напечатан отчет с коллегии Госкино, где приглашенные режиссеры обсуждали фильмы своих коллег — в числе обсуждаемых были «Зеркало» и «Осень» Андрея Смирнова. Трудно себе представить, чтобы опытные режиссеры не понимали, что их используют,

имея целью руками художников расправиться с художниками опальными. Что их искренность в этом контексте будет восприниматься как донос.

Тут опять под руку лезет Оруэлл с его антонимами: «мир — это война», а «любовь — это ненависть». Виктор Дёмин закончил интереснейшую свою книгу «Первое лицо» подробным критическим разбором «Зеркала», которое он решительно не принимал. Сомнений в искренности критика не было, он всегда шел против течения: тиснул в «Советском экране» (а главред Анатолий Голубев опубликовал), что суперхит «Семнадцать мгновений весны» — чистая мифология, не имеющая ничего общего с реальностью. Это была бомба! Дёмин, отнюдь не юноша, стал «анфан террибль» советской критики. С точки зрения профессии, литературного стиля он был безупречен. И достаточно свободен, чтобы не бояться перспективы оказаться в одной компании с гонителями Тарковского, чьи фильмы не слезали с полки.

...Грузинский урок не пошел мне впрок. Я продолжала и продолжаю верить в человечество. За мою долгую профессиональную жизнь меня не раз подставляли — и почему-то именно главные редактора. Трудно было не прийти к выводу, что главредство в застойную эпоху 70—80-х было должностью по определению подлой (зато номенклатурно-карьерной со всякими бонусами типа кремлевской поликлиники). Главреды строили из себя искусных стратегов, а высший пилотаж состоял всего лишь в том, чтобы угадывать, чего хочет начальство, и ему, начальству, угождать. Было дело, мне предложили уволиться из «ИК» после того, как в журнале «Журналист» вышла моя статья о рижском журнале «Кино» — его редактировала Нина Колбаева, выпускница филфака МГУ. В те годы журнал был для многих из нас настоящей отдушиной — там не правили, не загоняли в идеологический формат, проходным баллом был профессиональный уровень аналитики — и всё. Журнал этот, по слухам, ненавидел лично председатель Госкино Ф.Т.Ермаш, да руки были коротки его прикрыть. Балтийские республики имели максимальный для тех лет статус независимости, и закрыть издание могли лишь республиканские власти. Но они — к нашему счастью — этого не хотели, демонстрируя свою независимость.

Когда я приняла заказ написать про журнал, проклятая интуиция шепнула мне, что ничем хорошим это благое дело для меня не кончится. Я сказала ей (интуиции) строго: знай свое место, что может случиться, когда Суркова нет? А когда статья вышла, непогожим зимним днем меня попросили на ковер в кабинет нового главного редактора. У него не было веской аргументации, кроме эмоций типа: как ты могла? про этот журнальчик, потакающий мещанским вкусам?.. Он, бедняга, заранее испугался, что будет, если сам Ермаш прочтет да и еще и дознается, что автор апологетической статьи работает в журнале «Искусство кино», который редактирует имярек. «А подать сюда Ляпкина-Тяпкина! — потребует он. — Кого вы у себя держите?! Пятую колонну?!» Воображение главреда рисовало, видимо, скорую расправу. А ведь были надежды на серьезный карьерный рост. И я со своей дурацкой статьей могла все это порушить!

Но расправы не последовало. Ни через неделю, ни через две. Словом, проехало. Обошлось. Забылось. И карьера блестяще состоялась.

...Искусство «здорового цинизма» я так и не освоила. Может быть, напрасно? По слухам цинизм полезен для здоровья и способствует самосохранению. Да ерунда все это. Фигня. Что кому на роду написано, то и будет.

РАХМАН БАДАЛОВ

Что нам «Искусство кино»?

Просвещенному читателю журнала «Искусство кино» — а другого у него не может быть по определению — не приходится объяснять, из какого корня вырос этот вопрос. Читатель только вправе уточнить, а как быть с первым вопросом: «Что он Гекубе?», то бишь журналу «Искусство кино»?

С радостью согласился ответить — «что мне Гекуба, что нам Гекуба?», — а потом будто врос в землю, подобно Сократу. И прекрасно понимаю, что, в отличие от Сократа, не сумею выстроить более или менее вразумительную цепочку вопросов и ответов. Мысли сразу разбегутся в разные стороны, и связать нити-смыслы в некое единство так и не удастся.

Начну с самого напрашивающегося. Восемьдесят лет — срок, вызывающий удивление и восхищение. Как *это* удалось в стране, которая пережила в XX веке несколько серьезных исторических катаклизмов, после которых, казалось, все рухнет в тартарары и придется начинать с нуля? То, что журнал живет и здравствует, остается загадкой, наверное, и для тех, кто его выпускал и продолжает выпускать.

«Искусство кино» — это, несомненно, серьезный культурный бренд, завоеванный благодаря высокому интеллектуальному уровню журнала.

Далее. «Искусство кино» — это четкая мировоззренческая позиция, которая как раз в силу своей «модерности» исключает любое «кружковое сознание» (если не ошибаюсь, выражение Аверинцева), что следует отнести не только к «патриотически» мыслящей интеллигенции (для которой страна как раз и превращается в «кружок»), но даже к своим единомышленникам.

Смею надеяться, что мой голос по-своему репрезентативен. Порукой тому — пусть эпизодическое, но многолетнее сотрудничество с журналом. Остаюсь пусть не регулярным, но отзывчивым и вдумчивым его читателем, горжусь знакомством и дружбой с некоторыми сотрудниками журнала на протяжении многих лет.

Увы, некоторых из них уже нет в живых. С особой печалью вспоминаю Ефима Левина, с которым, живи мы в одном городе, возможно, были бы близкими друзьями. Встречались редко, только в редакции, садились в стороне, разговаривали. О чем говорили, не помню, наверное, обо всем, меньше всего о быте. Запечатлелось, что это не были дежурные встречи. Было о чем говорить, когда перед тобой свой человек. И еще, что вычислила память, — отзывчивость, внутреннее спокойствие, мягкая ироничность, то, что можно назвать крепостью души. Увы, таких людей, как Ефим Левин, начинают особо ценить, когда они уходят из жизни. А я по-прежнему думаю, что мир держится на таких глубоко укорененных в культуре людях.

Наконец, последнее. Теперь мой взгляд — это уже взгляд извне, из другой страны, из другой культурной традиции. В которой — будем честны и в юбилей — читателей журнала осталось совсем немного. Нет-нет да и выясняется, что журнал читают, кто-то его отслеживает и даже на него ссылается.

Попробую задать свой первый вопрос, понимая, что настоящий вопрос не должен быть равен ответу («Вопрошание есть благочестие мысли», — говорил мудрый Хайдеггер).

Есть время жизни журнала, есть время жизни Большой страны, есть время Времени (время как культурная эпоха). Как они соотносились, как соотносятся?

Кто возьмется ответить на такой дико провокационный вопрос, тем более когда не знаешь толком предмет? А если даже знал бы, многое ли изменилось бы? Изнутри лучше видно одно, извне — другое, при дотошном изучении точнее видятся детали, при взгляде издали — некий целостный образ. Одно не исключает другое.

Многое говорит уже цепочка названий-смыслов от «Кино и жизнь» через «Пролетарское кино» и «Советское кино» к более позднему, сохранившемуся до сих пор — «Искусство кино». Уже по этой цепочке, через голову эмпирических фактов, пусть скорее интуитивно, но с большой долей вероятности можно сказать следующее. На протяжении долгих десятилетий, практически нескольких эпох, журналу было трудно, порой невозможно разорвать идеологический диктат, вероятно, многим авторам приходилось изгибаться, некоторым в этой позе стало со временем даже комфортно, но по мере того, как идеология становилась все более оголенной и косной, тем больше журнал сопротивлялся, тем более вырывался из идеологических тисков, и как только время оказалось относительно благоприятным, сумел перестроиться, сохранив свою независимость и ангажированность лишь тому, что я выше назвал «модерностью».

Ефим Левин и Елена Стишова

Это — главный итог восьмидесяти лет деятельности журнала.

...Почему-то сейчас, в этот миг, по памяти, ничего не перепроверяя, вспоминаю статью Г.Померанца о Чехне (такой некиношный автор, но в журнале «Искусство кино» он кажется совершенно своим). Вспоминаю «Запечатленное время» А.Тарковского. Подробности уже толком не помню, но что-то врезалось в память так сильно, что через этот образ стал воспринимать и оценивать многие и многие фильмы. Вспоминаю статью М.Туровской о Чехове в театре и в кино (признаюсь, у Туровской в Болшеве учился оставаться простодушным зрителем. В ее статьях в «Искусстве кино», при всех интеллектуальных прозрениях, есть это, недоступное многим — мне в том числе, — простодушие). Помню мини-рецензии Л.Аннинского — еще и потому, что так и не научился следовать чеховскому призыву «лучше недосказать, чем пересказать». Остались в памяти две статьи Е.Стишовой, одна уже давняя о «Пяти вечерах» Н.Михалкова, другая более близкая — о «Магнитных бурях», обе о «запечатленном времени», к которому критик особенно чуток. Дискуссия о грузинском кино с забойной статьей Ю.Богомолова, на мой взгляд, не потеряла своей актуальности и сегодня. Хотелось бы на новом витке нашего развития разобраться, что такое «действительность» в кино, можно ли избежать в кино (шире — в искусстве, еще шире — в истории, в культуре, в самой жизни) «мифологизирования», если нельзя, то следует ли разделять «миф» и «миф», и, наконец, не кончилась ли эпоха «национального кино», которое в лучшем случае опадает сегодня, как красивые, декоративные кристаллы. Из самых последних откровением стал номер журнала о сериалах. Признаюсь, относился к сериалам

с некоторым высокомерием, теперь, если позволит время, просмотрю их сквозь подсказки журнала. Осталась в памяти беседа с Ю.Афанасьевым: расколдовывать приходится не только Россию, в меру своих сил занимаюсь этим в Азербайджане. И самое удивительное: вдруг оказалось, что в Азербайджане кто-то (некоторые локальные молодежные аудитории) готов это услышать. Действительно, Время — это не хронология, и что-то в нем происходит помимо наших вычислений...

Наверное, список значительно больше, но пока ограничусь тем, что спонтанно подсказала память.

Потом Большая страна развалилась, не только оставив глубокий след в истории XX века, но, продолжая сохраняться в сознании людей (хорошо это или плохо, вопрос особый), которые не могут, не способны перестраиваться в унисон с изменением политической карты мира.

Журнал мог развалиться. Время требовало иного — броскости, информационного напора, мгновенных, почти рекламных, оценок. Кому нужны были в то десятилетие здоровый консерватизм, вдумчивость, теоретическая основательность? К тому же на смену идеологическим тискам заступили другие, еще более грубые, беспардонные. Может быть, пора признаться, что своеволие и корыстность на персональном уровне подчас страшнее и опаснее догматической идеологии. Редакции пришлось поменять многолетний адрес, научиться соблюдать различные инструкции (финансовые, налоговые, и пр., пр.), научиться жить буквально, как в бушующем океане, в котором плавает утлый деревянный плот. Но журнал выжил, не утратил позиций, сохранил свой уровень, своих читателей.

...Замечу — нотабене! — в 90-е многие говорили: «главное выжить», «выжить любой ценой». Но прошло время, и оказалось, что не выжили те, кто особенно ратовал за «любой ценой» и тем самым признавал, что внутренне смирился, разочаровался, распался. «Искусство кино» выжило не «любой ценой», а сохранив, если позволить себе пафосный стиль, свое лицо и свою осанку...

Коли мои заметки не юбилейный панегирик, а трезвая оценка большой работы, то позволю себе сказать вот о чем.

Конечно, очень здорово, что то, что в прежние времена было подспудной — «вопреки» — ориентацией журнала, стало открытым, явным, целеустремленным. Я имею в виду западное кино, кинофестивали, интервью с зарубежными мастерами и многое другое в этом направлении. Но...

Не могу принять и понять пренебрежение и предубеждение журнала по отношению к тому, что называлось «советское многонациональное кино». Ныне оно называется «кино независимых стран», а если убрать политическую риторику — просто «постсоветское кино».

«Искусство кино» не обязано возвращаться к «советскому многонациональному кино» в новой его ипостаси. Предмет «искусство», конечно, привлекательнее, чище, благороднее, в нем куда приятнее оттачивать и журналистские, и кинокритические, и киноведческие перья. А «искусства», кто спорит, больше «там», где умеют замечать не только американское, но и корейское, иранское, турецкое, тайское кино. Соглашусь.

Но, во-первых, и на периферийном пространстве советской империи были созданы подлинные продукты арткино, причем в диапазоне от упоения орнаментально-этнографическим (когда-то Параджанов проложил дорогу этой взрывной, пульсирующей этнографичности) до резкой разоблачительности на грани гротеска и сарказма.

Во-вторых — может быть, самое главное, — здесь кипели (и пока еще не утихли) нешуточные страсти, сталкивались старые и новые мифы, современность (действительность?) искала свой язык и пыталась преодолеть собственную немоту, разоблачение «своих» соседствовало с разоблачением «других», от которых, думалось, все национальные беды. Здесь многое перепутано и перекручено, здесь еще предстоит расколдовывать и расколдовывать, здесь нет сложившегося, «готового» разделения на мейнстрим и арт, поскольку непонятно, то ли двигаться в самое пекло глобального мира — ведь речь идет о самом глобальном из всех искусств, —

то ли пренебречь всеми этими фестивалями, обменами и попытаться открыть самих себя, не боясь упреков в провинциализме.

Кому, как не теоретическому журналу, ринуться в этом направлении, понять культурную онтологию своего «присутствия» в мире (хайдеггеровский термин помогает мне сегодня, во многих случаях жизни означая полноту бытия, открытость будущему, преодоление любой «безличности»). И разве не стала бы культурным явлением нового времени дискуссия, к примеру, о казахском кино, если бы «новый» Ю.Богомолов (а может быть, и тот самый, если его это увлечет) написал бы такую же провокационную, в хорошем смысле слова, статью, где в одном проблемном поле оказались бы и «Кыз Жибек», и «Конечная остановка», и «Гибель Отрара», и «Охотник», и «Кочевник», и «Монгол», и даже «Борат» (список можно продолжать и продолжать). Вот бы кипели страсти, подключился бы казахский истеблишмент... Разумеется, ринулись бы защищать честь мундира сами казахские кинокритики (чем они, сегодняшние, хуже тех давних, грузинских?), а может быть, наоборот (все-таки другие времена), раскололись бы, не было бы единого фронта. В целом вопрошание оказалось бы много шире ответов, какими бы глубокими и дипломатичными ни оказались ответы. А в результате мы многое узнали бы о себе самих — и в Казахстане, и в России, и в Азербайджане, и в Грузии, поскольку, на мой взгляд, наш хронотоп называется просто — «после СССР».

Как постскриптум некоторые разрозненные заметки-воспоминания.

...Всегда гордился тем, что оказался автором такого журнала, как «Искусство кино». Горжусь и сейчас. Благодарен редакции (и лично Е.М.Стишовой) за то, что, преодолевая комплексы, нежелание кого-то задевать или шокировать, написал об азербайджанском кино нулевых. Меня не волнует (не очень волнует), что те, кому сегодня доверено решать, что снимать в Азербайджане, не обратили на статью внимания (или сделали вид, что не заметили). Убежден, что «рукописи не горят». Они просто ждут своего часа.

...До сих пор не могу понять, кто меня включил в советскую делегацию на Чехословацком кинофестивале в Банска-Быстрице (когда это было?). Но с огромной долей вероятности могу предположить, что все решила моя публикация в «Искусстве кино». Советская делегация оказалась для меня настолько своей, что я сразу преодолел свою замкнутость и провинциальность (остались самые добрые воспоминания и о В.Фриде, и о Е.Григорьеве, и о Н.Зархи). На обсуждении чехословацких фильмов (тогда это была единая страна) больше всего говорил о фильме режиссера Иржи Менцеля, к которому до сих пор испытываю глубокую симпатию.

(...Не могу удержаться, чтобы не признаться в симпатии и ко всей чешской культуре, где главный герой-парадигма Швейк. У нас в городских байках много швейковского, но на официальном уровне мы предпочитаем цветистую выспренность, а по существу мертвечину. Боимся себя, боимся мира.)

Только позже доброжелательные ко мне «свои» разъяснили, что я не заметил некоторые насупленные официальные лица, что по негласному регламенту следовало прежде всего говорить о признанных «генералах» чехословацкого кино.

...Удивился, когда редакция предложила мне отправиться в Ашхабад — писать для журнала статью о фильме Ходжакули Нарлиева «Фраги, разлученный со счастьем», о классике туркменской литературы Махтумкули. Как позже мне доверительно сообщили, главный редактор (кажется, это было время Е.Суркова) не сразу согласился с тем, что в командировку от журнала посылается критик со стороны. А мне, признаюсь, и сегодня приятно, что за меня хлопотали в журнале и в целом я их не подвел.

Закончу словами уже цитированного классика: «И облик каждой складкой говорит, что он живет». Это и есть присутствие, если мыслить понятиями другого, также цитированного классика.

Ничего другого нельзя пожелать журналу, который во многом осуществился и продолжает оставаться разомкнутым и открытым.

Баку

Сергей Параджанов

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

Искус кино

В кино меня поманил журнал. Задолго до того, как я начал печататься в «Искусстве кино», я стал его читателем. Часами, еще школьником, просиживал в библиотеке, прочитывая от корки до корки довольно объемистые журнальные номера (на Украине говорят еще — «числа»).

Разумеется, начинал я писать не критические статьи и рецензии. Первоначально речь шла о карьере солидного писателя. Еще в первом классе я написал рассказ — на целую тетрадку. Позже сочинял романы. Брал тетрадь потолще, ставил название поэпичней: «Буря», скажем. Исписывал три-четыре страницы и откладывал в стол. Где-то я прочитал, что такова технология работы при написании толстых книжек — рукопись должна отлежаться. Так я «написал» с десяток романов.

А в девятом классе из меня поперли стихи. Конечно, любовные. Оказалось, это идеальный способ кадрить девчонок. Написал стих — и она уже твоя. Строго говоря, любое писание и есть средство завоевания окружающего пространства. Начинается с девчонок, кончается целыми странами. Со странами у меня лично не очень получилось, но все же кое-что удалось завоевать. Перо недаром поэт приравнял к штыку — что-то в этом есть.

Да, так вот — все началось у меня с чтения «ИК». Стал я, таким образом, заикаться в разговорах про кино. Все мои знания про кино проистекали из Детской энциклопедии и журнала. Странно, однако, нынешние старшеклассники и студенты гуманитарных вузов про кино столько не знают при всех интер-нетях. Эти диви-дети отчего-то мало читают и сегодняшний «ИК». И совершенно напрасно.

Учился я в университете на филологическом. Опять же много девчат, которые умножают твои желания сочинять тексты. Мало-помалу выгреб я в критики. Единственный на курсе. Однокурсники, застрявшие в поэтах и прозаиках, милостиво смотрели в мою сторону. Хоть был суров в оценках. Тем не менее провозглашен «первым критиком». Амбициозность, воспитанная студенческим окружением, выработала соответствующий критерий. Когда во мне вдруг проснулось желание писать про кино, выбора у меня не оставалось: или меня будут печатать в «Искусстве кино», то есть на самом профессиональном верху, или же я не буду писать вовсе.

Тут подоспел «Романс о влюбленных» Андрея Кончаловского. Я в ту пору как раз был тоже влюблен, и фильм мне чрезвычайно понравился. Решил: а забабахаю я статью для любимого журнала. Писал долго, месяца полтора. Про контекст картины — в мировом и всесоюзном культурном масштабе. Романист из меня еще не выветрился. Страниц сорок получилось, машинописных. Послал в редакцию. Оттуда последовал вежливый ответ Валерия Кичина, заведовавшего отделом. Он сдержанно похвалил статью, но печатать отказался: у нас-де уже в наборе есть нечто подобное. Через месяц и вправду я прочитал самого Кичина, который действительно предложил блистательный стереоскопический анализ фильма.

Ладно, я и не особо надеялся, что с первого раза все пройдет... Тем временем начал работать в Союзе кинематографистов Украины консультантом самого Головы, Тимофея Васильевича Левчука. Печататься еще не начинал — даже в газетах (это случится немного позже). Иногда пописывал контрольные и рефераты для девушек, заочниц киноведческого. После одной такой работенки ко мне пришла одна из них и, строго и оценивающе поглядев на меня, сообщила: мой текст забракован преподавателем. Как?! Он сказал, что девушка написала рецензию не сама, а содрала в «Искусстве кино». Точного адреса он назвать не сумел, но сказал, что оттуда. «Тримбач, — наставительно сказала мне девица, — что ты делаешь в этом гребаном Союзе, если пишешь на уровне «Искусства кино»?

Так я узнал, что у меня подходящий уровень. Как-то он вырос незаметно и образовался. И тут подарок судьбы. В Киев приехал сам Евгений Сурков, главный редактор «ИК». Ему решили показать фильм «Тревожный месяц вересень» Леонида Осыки. Однако русскоязычной версии под рукой не оказалось, и меня попросили перевести гостю с украинского. Ну уж, проблема. Я бодро надел наушники и перевел первую фразу. А вторую не услышал... Оказалось, тут тоже нужен навык. Евгений Данилович отнесся с пониманием и далее просто спрашивал по ходу картины то, что было ему неясно. По окончании просмотра начал интересоваться: кто я да что. И предложил: а почему бы вам не написать для нас? Я сообщил, что опыт такой у меня уже есть. Ничего, ободрил Сурков, вот вам телефон завотделом — с ним и договоритесь. Позже я узнал, что Сурков таких предложений нараздавал множество, но всерьез отнесся к этому я один.

И написал я многостраничный труд о том, как один из моих любимцев, Николай Рашеев, работал над фильмом «Театр неизвестного актера». С интервью, зарисовками, аналитикой. Понравилось и мне, и режиссеру. Понравился текст и в редакции. Да вот беда — фильм не понравился. Новый завотделом Елена Стишова сказала, что такую громадину о малопримечательной картине они печатать не будут. Предлагайте что-либо другое. Я сразу и предложил: про другого своего любимца, Юрия Ильенко. Увы, он тогда был не в чести у начальства... В таком случае — Леонид Быков, запускавшийся с фильмом «Не стреляйте в белых лебедей»...

Увы, картину Быков так и не сделал: не разрешили. И я написал статью о замечательном актере и режиссере — опять же фундаментально-многостраничную. Коротко писать я в ту пору не умел, так уж воспитан был: и своим «романным» прошлым, и журналом, где короткие материалы случались не часто. Она должна была появиться в февральском номере за 1979 год. Материал слетел на май. А в конце апреля Быков трагически погиб... К статье успели дописать несколько черных строчек о случившемся.

Но дебютным материалом в «ИК» была не эта статья. В том самом февральском номере было опубликовано интервью с Валерием Рубинчиком (увы, ныне покойным), начавшем снимать (после «Венка сонетов») «Дикую охоту короля Стаха». Помню, как вытянулось лицо Валерия, когда он встречал меня в аэропорту. Выглядел я в ту пору уж больно несолидно. Он-то ожидал, что столичный журнал пришлет кого-нибудь эдакого... Однако потом был очень любезен и добр, интервью сложилось, а в моем критическом инструментарии остались некоторые словечки от Рубинчика. «Суспензиальность», к примеру, — то есть текучесть сюжета, его внешняя непроницаемость. Валерий сам увлекался искусствоведческой критикой и охотно делился своими находками. Есть, есть режиссеры, любящие критику и критиков!

Уже напечатавшись, я впервые объявился в редакции. Чувствовал себя неловко. Сразу и выложил причину: «Я не имею кинообразования, из филологов я...» Но, кажется, никого этим не удивил. «Да здесь только Фима Левин ВГИК заканчивал, — радостно загудели в ответ. — Остальные филологи и журналисты». Правда, потом оказалось, что не только Левин, которого я как раз знал еще по Киеву. И с которым потом сотрудничал до самой его смерти в 91-м.

На мой вопрос, почему никого из Киева не печатали в последние годы, мне объяснили: да потому, что главный критерий — литературность, а затем уже все остальное. Вот с литературой не у всех клеится. С той поры я не раз учил других: если текст не является литературой, никто его ни читать, ни печатать не будет. По крайней мере, в «Искусстве кино». Недаром нынче мой внук Никита объявляет всем, что дед у него — писатель. И то...

Следующий сюжет мой в «ИК» оказался драматичным.

В конце 1979-го Иван Миколайчук закончил свой первый фильм как режиссер — «Вавилон XX». Мне заказали обычное небольшое интервью. Я сделал. А потом вдруг позвонил сам Сурков и попросил сделать другое интервью — большое, с уходами в прошлое, в рассуждения о судьбах украинского поэтического кино. «Хорошо, — отвечал я, — но как обо всем этом говорить? Параджанов сидит в лагере, о «Тенях забытых предков» вспоминать даже нельзя... А без этого что же за картина получится?» Сурков на мгновение запнулся, но только на мгновение: «Да, о Параджанове не вспоминайте, а про «Тени...» говорите, ничего страшного... И сдела-

ем так: заканчивайте интервью и сразу же большую статью про поэтическое кино. В следующий номер».

Я поехал к Ивану Миколайчуку в Ирпень, в Дом творчества писателей под Киевом. Там он вместе с Иваном Драчем сочинял сценарий о композиторе Миколе Лысенко. Запомнился выпуклый сократовский лоб Драча в сиянии зеленой настольной лампы и томик только что вышедшей книжки Михаила Бахтина «Вопросы эстетики». Беседа долго не складывалась... Была зима, мы выходили на воздух и просто гуляли. Миколайчук с восхищением говорил о любимых украинских писателях — Василе Земляке, Григоре Тютюннике, Миколе Винграновском, Драче... Читал стихи — больше всех, кажется, ему нравился Винграновский. И говорил о том, что устал от кино, хочется писать. «Вот еще пару фильмов сниму, и все, ухожу в писатели. Буду сидеть себе за письменным столом и сочинять. В кино столько такого, что от тебя не зависит».

Рассказывал и про «Вавилон XX». Борис Павленок, тогдашний зам. главы Госкино, прослышав про название фильма, сказал, чтобы ему не везли такое... Он чуял в Вавилоне образ увядающего СССР, уже изготовившегося завалиться. Потом,

Юрий Ильенко и Лариса Кадочникова.

Фото Л.Устинова

после смерти Ивана (в 87-м), его жена Маричка показывала мне почтовые открытки: режиссеру грозили смертью за то, что так обзывал великий Советский Союз.

Интервью в итоге сложилось, хоть и не без труда. Еще сложнее давалась статья. Я тянул, да так, что Сурков начал посылать мне телеграммы, стыдить за волынку. В итоге два материала вышли в 4-м и 6-м номерах журнала за 1980 год. В Киеве они стали сенсацией. Дело в том, что вопрос с «так называемым украинским поэтическим кино» (воспроизвожу лексикон тогдашних партийных изданий) считался решенным уже с 1974 года, когда на пленуме ЦК Компартии Украины его заклеймили как националистический (это понятие, впрочем, заменили другими, иносказательными) уклон, как тупиковую ветвь, ведущую в никуда. Тогда же арестовали Сергея Параджанова, после чего посыпался и круг, центром которого он был. И тут мои тексты...

Очень испугался директор института, в котором я работал. Испугался не зря — его предшественника освободили от работы только за то, что в подготовленном к печати сборнике свадебных песен наличествовали религиозные мотивы. А здесь противодействие партийным постановлениям. В украинском ЦК КПСС пожелали расправиться со мною. Способ известный — в кочегары, без права писать и рисовать.

Больше всего, кажется, переживал Ефим Левин, державший меня в курсе событий. Редакция журнала, принимая на себя ответственность за мою судьбу, ринулась меня защищать. На уровне ЦК КПСС, естественно. Кончилось тем, что украинский ЦК успокоили простой сентенцией: да, человек ошибся. Но надо простить — по молодости чего не бывает. Вот если будет ошибаться и впредь...

Зато наш Союз кинематографистов отправил Суркову депешу с требованием больше не печатать такого автора, как Тримбач. Евгений Данилович, показав мне это письмо, сказал: «Видишь ли, все же на несколько лет придется тебе про украинское кино забыть. Ну да ничего, Советский Союз велик...» И послал меня в Душанбе — изучать положение дел в братском таджикском кинематографе.

Дабы закрепить мое несколько пошатнувшееся положение, редакция организовала мое приглашение на всесоюзный слет молодых кинематографистов в Москве в ноябре 1980-го. Более того, именно я делал сообщение от секции критиков на заключительном пленарном заседании, в присутствии руководства Госкино СССР и ЦК комсомола. Армен Медведев, в ту пору зам. главного редактора, лично проконтролировал, чтобы в тексте моей трибунной речи не было «глупостей».

Вот так я познал силу дружеской поддержки во времена глухого тоталитаризма и идеологического маразма. Он был, маразм, но не у всех. Так меня научили не бояться. Ибо с тех пор знаю: случись беда какая, опасность — выручат.

Журнал и людей, делающих его, я люблю до сих пор. Еще бы не любить — он, что называется, дал мне путевку в профессиональную жизнь. Спасибо! И ушедшим — Евгению Суркову, Ефиму Левину, и, слава Богу, здравствующим — Елене Стишовой, Людмиле Донец, Льву Карахану, Даниилу Дондурею...

Вот такой роман в моей жизни случился.

Киев

ВЯЧЕСЛАВ ШМЫРОВ

Роман с гласностью

Перечитывая по служебной надобности стенограмму V съезда Союза кинематографистов СССР, в докладе Льва Александровича Кулиджанова я с изумлением обнаружил пассаж, касающийся моего поколения критиков: «Говоря о состоянии кинокритики, следует подчеркнуть, что в кинематографических изданиях годами, если не десятилетиями, пишут все одни и те же авторы и не появляются новые имена молодых критиков. Ежегодно в кинокритику входят десятки молодых специалистов, окончивших ВГИК, другие творческие вузы. Но где они? Кто, когда (в том числе и в нашей комиссии по критике и теории) поинтересовался их судьбой? Какие материальные и нравственные испытания выпадают на их долю? Как много способных людей, подававших большие надежды на институтской скамье, оказываются не у дел?»

Вот ведь история: слова эти были сказаны ровно двадцать пять лет назад (и тут, юбилей — четверть века легендарного, и поныне не теряющего своей актуальности кинематографического съезда), а дошли они до меня — и, уверен, не только до меня — только сейчас. Оно и понятно: в эйфории горбачевского обновления это была даже не тема, а так — темка, щепочка в водовороте перестройки. Тем более что политика гласности очень скоро решила и эту проблему — особенно с появлением «молодежных» номеров сначала журнала «Советский экран», а потом — и «Искусство кино», когда в кинокритике действительно утвердилось целое поколение новых авторов — от «салонного» интеллектуала Александра Тимофеевского до «площадного» ироника Алексея Ерохина.

Написал эти имена и подумал: а ведь это было еще и явлением стиля, которое ни до, ни после нас в таком вот широком «разножанровом» разбросе (во всяком случае, в обозримой отечественной киноистории), кажется, более не возникало. И еще: гласность породила эффект своеобразного общественного призыва, потому что как бы ни волновался первый секретарь Союза в своем докладе о судьбе «десятков молодых специалистов» из ВГИКа», почему-то меньше всего именно Институт кинематографии способствовал начавшемуся тогда обновлению в кинокритике.

Тот же Леша Ерохин был выпускником МГУ. Как и Саша Киселев, и Вика Белопольская, и Марина Дроздова. И Наташа Ртищева, и Юра Гладильщиков. И Андрей Шемякин. И Лева Карахан. И Нина Зархи. А Денис Горелов учился в Московском педагогическом институте. А Шура Тимофеевский, хоть и может быть назван вгиковцем, был прежде всего заочником и большим самоучкой. Как и Виктор Матизен, который возник из своего новосибирского далека (работал там учителем математики!) в самый пик вгиковских перестроечных волнений.

Но это было уже потом — «молодежный» номер журнала «Искусство кино», например, который мы редактировали вместе с Караханом и Тимофеевским, вышел в июне 1988 года. Для меня же лично перестройка началась за несколько месяцев до V съезда СК, когда один из новых вгиковских педагогов Андрей Плахов передал Елене Стишовой в «Искусство кино» кусок моего еще пишущегося на тот момент диплома, посвященного явлению «ретро» в отечественном кино (и в частности, Алексею Герману). А уже в августовском номере, подписанном в печать еще не смятенным Юрием Черепановым, этот текст появился под названием «Искушение памятью».

Начал я с цитаты из Кулиджанова еще и потому, что вгиковцы-киноведы той поры, хоть и остро осознавали свою невостребованность, воспринимали ее, если угодно, как норму жизни. Я и сам проявлял удивительную инертность — например, когда в году 1985-м на нашем курсе по приглашению

руководителя мастерской Евгения Даниловича Суркова появилась все та же Елена Михайловна Стишова и пригласила к сотрудничеству с журналом, отнесся к этому, как к дежурному жесту. Просто не поверил, что это всерьез!.. Знал, что бастионы просто так не завоевываются.

А с другой стороны, чем тогда, во времена Черепанова, могло закончиться такое сотрудничество? Сделанное мной подробнейшее интервью с Германом об экранизациях произведений его отца Юрия Павловича Германа, нашло дорогу только в далеком от киносфер журнале «Литературное обозрение» (было заранее известно, что «ведомственное» «Искусство кино» его никогда не напечатает!). А единственное на моей памяти обращение редактуры «Советского экрана» к студентам-киноведам касалось матвеевской «Победы». «Одни и те же авторы» (вспомню еще раз кулиджановский доклад) про этот фильм писать хорошо явно не хотели (а другой рецензии на него никто и не заказывал), менее щепетильные журналисты-международники, которых обычно привлекали в таких случаях, тоже, видимо, спасовали перед трудностями. Оставались мы, бедные — в прямом и переносном смысле, — студенты. Бедные, но гордые — поэтому о «Победе» никто из студентов-вгиковцев тогда так и не написал!

Падение советского режима и появление Интернета — эти глобальные факторы полностью переменили кинокритическую жизнь. Да, напечататься в журнале «Искусство кино», который, несмотря на скучный набор обязательных материалов, оставался даже в самые застойные годы изданием престижным, было заветной мечтой многих пишущих о кино. И не только из поколения молодых. «Одни и те же авторы» при ближайшем рассмотрении оказывались совершенно разными и нередко не совместимыми друг с другом людьми!

Не секрет, например, что в «Искусстве кино» крайне неохотно печатались в те годы тексты киноведов из НИИ киноискусства или ВГИКа. Считалось, что они не в достаточной степени изысканности владеют пером. И активное сотрудничество с «Советским экраном» еще не было «пропуском» в стены редакции «толстого» журнала, который находился всего лишь на соседней улице, — скорее наоборот. «Искусство кино» охотнее солидаризировалось с отделами кино газеты «Культура», где работала Валентина Сергеевна Иванова, и «Литературной газеты», где хозяйкой положения была Татьяна Михайловна Хлоплянкина. Именно она мне однажды со значением сказала: «Да если мы с Валей и Леной Стишовой захотим, критика N просто не будет!»

И, правда, территория влиятельной кинокритической мысли была довольно ограниченной. И как между режиссерами могла разгореться настоящая борьба за право экранизировать, скажем, «Ревизора» или «Анну Каренину» (не могли же эти произведения экранизироваться каждый год!), так и между критиками возникала вполне естественная конкуренция за возможность написать про «Полеты во сне и наяву» или «Парад планет». И кто же в этой ситуации вспомнит про молодого и совсем не именитого автора? Разве что «по остаточному принципу» предложат написать про проходной фильм проходного режиссера.

Впрочем, мне жаловаться было грех: после первой же публикации «Искусство кино» открыло мне «зеленую улицу». Сознаюсь (не сочтите это за нескромность!), у меня даже было чувство, что я иду «нарасхват». Отдел критики в лице Елены Стишовой заказывал мне рецензию на шахназаровского «Курьера», отдел публицистики в лице Людмилы Донец командировал меня на «Мосфильм» — писать про раскритикованное на V съезде молодежное объединение «Дебют», отдел истории в лице Ефима Левина предлагал написать очерк о творчестве главного киносталиниста страны Михаила Чиаурели.

Последнюю работу вспоминаю с особенным удовольствием, хотя она и попортила немало нервов сотрудникам редакции, которые никак не могли добиться, чтобы я сдал ее в срок. Ведь как самый нормальный максималист я поставил перед собой задачу встретиться с большинством «мосфильмовских» сотрудников Чиаурели, причастных к созданию фильмов: «Клятва», «Падение Берлина» и «Незабываемый 1919-й...». А это были гримеры, монтажеры, помощники оператора — классика «второго звена», истинные патриоты кинематографа. И они не всегда подпускали к себе чужаков, а если подпускали, то уже долго не отпускали. А общение — это всегда труд!

Татьяна Сергеевна Лихачева, например, монтажер, дочь репрессированных родителей, но при этом — человек бесконечно преданный памяти Чиаурели даже через десятилетия после его смерти. Помимо работы с Михаилом Эдишеровичем, ей довелось быть дежурной монтажницей в Госкино, которая ночью ждала министра Большакова после просмотров новых кинокартин у Сталина, чтобы по его замечаниям внести в фильм необходимые коррективы. Ее профессиональная репутация прочно закрепилась после работы над полнометражным документальным фильмом, построенным на речи вождя, посвященной принятию новой советской конституции 1936 года. Это было почти расстрельное дело, но ей повезло. А через много лет, уже пенсионеркой, на общественных началах она занималась делами репрессированных сотрудников «Мосфильма». И ни за какие деньги не соглашалась давать интервью немецкому телевидению, которое очень интересовалось ее работой с Большаковым.

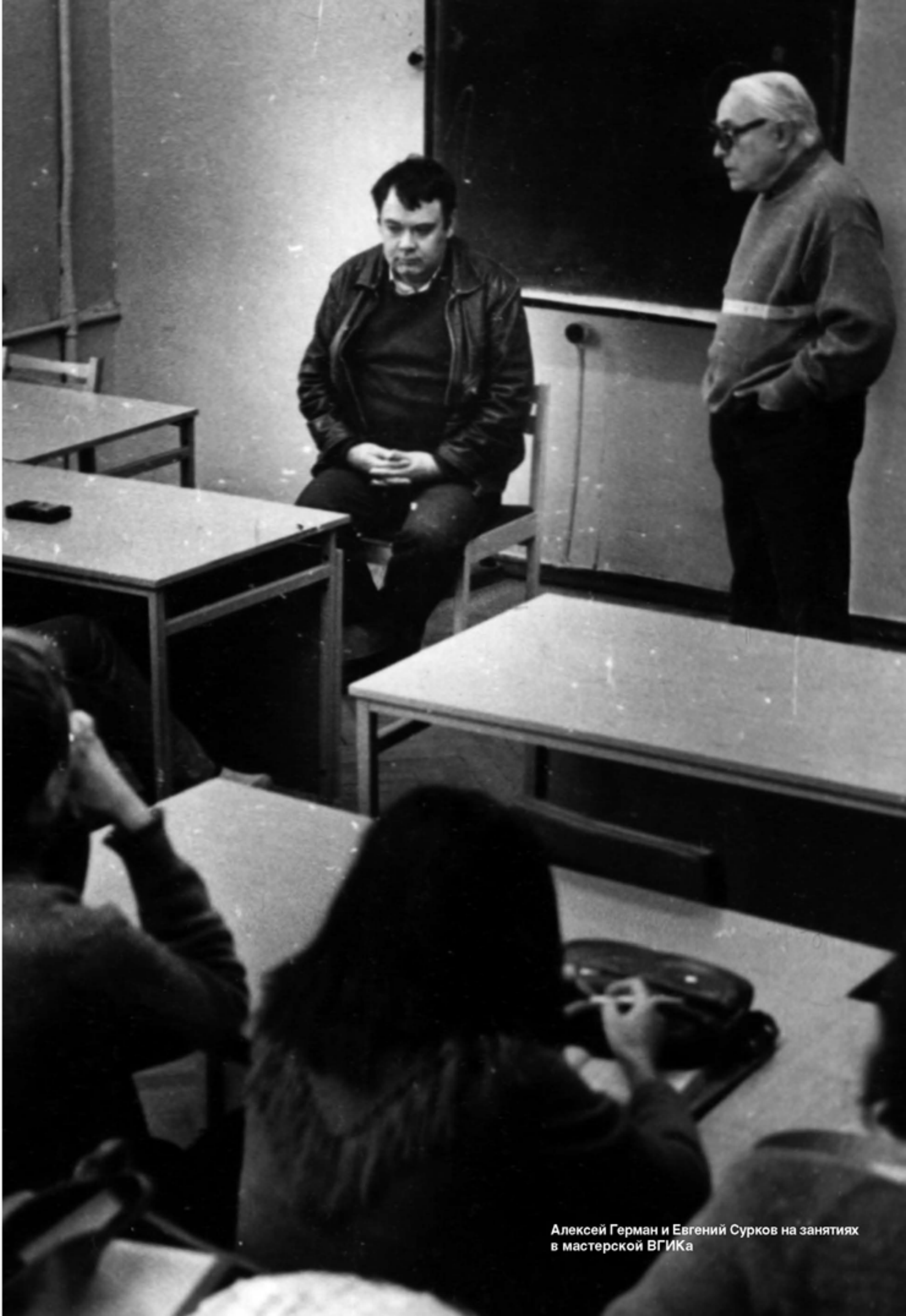
Помню, я даже добрался до архива Комитета партийного контроля, в котором после ареста Берии рассматривалось персональное дело его ближайшего друга — режиссера Михаила Чиаурели. Это дело и сейчас, если я не ошибаюсь, вне открытого доступа, а тогда с помощью хитрости мне даже удалось узнать его внутриархивный номер, чтобы был повод уже официально, по всем правилам советского бюрократического этикета, обратиться за интересующими меня материалами в эту организацию. Я почти «проломил» это дело, но меня все-таки остановили: был даже разговор с одним из руководителей Комитета, который — о, веяние времени! — терпеливо, долго и сочувственно убеждал вчерашнего студента по телефону, что никакого дела и в помине нет — так, два листочка в обыкновенной папочке, которые, если нужно, он мне тут же и зачитает...

Веянием времени было, к сожалению, и то, что в день моего планового вылета в Тбилиси — для знакомства с Софико Чиаурели, выдающейся актрисой и дочерью режиссера, — мне пришлось с горьким чувством досады и ужаса сдать свой авиабилет: накануне в Грузии произошел разгон митинга силами войск Министерства обороны, повлекший человеческие жертвы.

Политика то и дело вторгалась в мой бурный роман с редакцией журнала. Однажды, не успевая закончить заказанную мне статью, над которой просидел всю ночь, я рано утром позвонил машинистке редакции, чтобы в очередной раз к неудовольствию всех перенести нашу встречу и, продолжая что-то невнятное и жалкое бормотать, вдруг услышал ее ошалелый голос: «Вы что телевизор не включали? В стране — государственный переворот!» И — первая моя реакция: «Слава тебе Господи, хоть сегодня меня все оставят в покое! Отосплюсь...»

Я не идеализирую горбачевское время. Не ко всем оно было столь дружелюбно и открыто, особенно если говорить о старшем поколении кинематографистов. Не понаслышке знаю, как в издательстве «Искусство», руководство которого всегда отличалось беззастенчивой конъюнктурностью, в один момент остановился выпуск уже подготовленных к печати книг о Татьяне Лиозновой и Льве Кулиджанове (позднее, работая главным редактором Киностудии имени Горького, мне с помощью Татьяны Муштаковой удалось эти макеты, а вместе с ними фотоархивы студийных мэтров вернуть их хозяевам). А чего стоит заседание уже обновленного секретариата СК, на котором, не смотря на протесты Андрея Плахова, было принято решение не отправлять венок на похороны моего мастера, известного критика и бывшего функционера Госкино Евгения Даниловича Суркова — по существу, отказать ему в последнем поклоне: мол, не достоин он нашего уважения и — все тут!

Пишу об этом еще и потому, что Сурков был главным редактором журнала «Искусство кино» в его самое сложное, наверное, время — с 1969 по 1982 годы, когда окончательно угасли оттепельные надежды, а общество приспособилось жить ритуалами застойного времени. Собственно, и год нашего поступления во ВГИК — 1982. Мы, студенты, мало что тогда понимали в личной ситуации мастера (а его только что сняли с должности из-за отъезда дочери на Запад), но, безусловно, оценили «весь жар его души», потому что преподавание в институте было тем последним, что оставила ему власть, отобрав не только должность и паек, но и возможность печататься, оставаться в числе действующих кино- и театральных критиков, а этим наш мастер всегда очень дорожил.



Алексей Герман и Евгений Сурков на занятиях
в мастерской ВГИКа

По иронии судьбы, фильмом, на который мы при поступлении в институт писали рецензию, был «Частная жизнь» Юлия Райзмана, а его главный герой в исполнении Михаила Ульянова оказался крупным функционером советской системы, который в одночасье стал бывшим. Свою работу я тогда размашисто назвал «По ту сторону кабинета». Мне поставили пятерку, но Евгений Данилович при этом с горькой иронией махнул рукой: «Все равно в этом вы ничего не поймете».

Сурков долго не исчезал из моей жизни — уже после своего добровольного ухода в мир иной в 1988 году. Если говорят, что настоящая культура передается от учителя к ученику через практику личного общения, то скорее он, а не ВГИК стал моим университетом. Мы, его студенты, чувствуя какую-то внутреннюю обособленность мастера (прежде всего, интеллектуальную, а не начальственную), сами жили обособленной жизнью. И это было, наверное, благо. И благо было тем удивительнее, что нам это позволялось. Может быть, для режима это и было жестом пренебрежения — студентов нашей мастерской никогда никуда «не продвигали», у нас не было даже членов партии и приглашений кого-то в партию принять! Но мы этого и не замечали — для нас общение с Сурковым было безусловным праздником. Тем более что авторитета Евгения Даниловича всегда хватало, чтобы именно на наш курс для общения со студентами приходили Алексей Герман или Глеб Панфилов.

Знаменитая «теория рукопожатий», согласно которой ты помимо своей воли становишься частью исторического материка, когда жмешь руку человеку, лично знавшему того или иного персонажа большой истории, в случае с Сурковым подтверждалась на все сто процентов. Немирович-Данченко, Алексей Толстой, Леонид Леонов, Алексей Попов, Охлопков, Ливанов, Раневская, Завадский, Пастернак, а чуть позже Эфрос и Тарковский — казалось, весь русский театральный, литературный, кинематографический мир второй половины XX века готов к общению с нами. И все это позже еще раз подтвердилось, когда после смерти Суркова я готовил его личный архив для сдачи в РГАЛИ.

На первом нашем занятии мастер сказал: я повешусь на этой люстре, если к пятому курсу мы не издадим общую книгу — таково было его воодушевление! Но книгу мы не издали, потому что «роман с гласностью» начался не только у нас, но и у него. Суркова вернули в критику и стали охотно печатать. Он даже собрал свои статьи этой новой поры в сборник «Что нам Гекуба?».

Такая активность не всем понравилась — по вчерашнему функционеру, например, дважды прошлись на том же V съезде. А в мемуарах моего любимого актера с Таганки я даже прочитал: вот-де Сурков обнаглел — позвал на свой семидесятилетний юбилей чуть ли не всех главных режиссеров столичных театров. Далее актер предусмотрительно поставит многоточие, а следовало бы дописать: и они пришли!

И тем не менее нелюбовь к нему в эти годы даже после его смерти, казалось, была непреодолимой. Помню, когда я опубликовал пять писем к Евгению Даниловичу Андрея Тарковского, один мой коллега из числа шестидесятников заявил: «Не следовало этого делать. Сурков потерял право на эти письма!» На что я его спросил: «Если он потерял, значит, кто-то подобрал. Не вы ли?»

С Тарковским, кстати, связано и то, что именно в журнале «Искусство кино» впервые появилась публикация Ольги Сурковой бесед с режиссером. Этому интервью суждено было стать частью широко известной впоследствии и не раз переизданной в разных странах книги Андрея Арсеньевича «Запечатленное время». А без имени Евгения Даниловича в качестве редактора другой книги «Профессия — режиссер» мы бы с большим опозданием прочитали труд другого гения — Анатолия Эфроса.

Упрек в изощренности, пожалуй, был главным упреком в адрес Суркова. Никто никогда до конца не понимал, искренен ли он в общении с тобой или ведет какую-то интригу (впрочем, нас, студентов, это касалось в меньшей степени). Даже если повода для интриги никакого не было вообще — человек опытный в таких случаях все равно оставался в напряжении. Да и сам Сурков, похоже, чем дальше, тем больше оказывался «вне времени», которое особенно в перестроечные годы окон-

чательно упростилось и, как могло показаться, потеряло вкус к каким-либо сложным формам человеческого общения.

А Сурков при всей его готовности к изменениям (он называл это словом «лабильность») все равно оставался человеком системы — причем той, сталинской. Ведь недаром в неполные тридцать лет, не будучи членом партии, он возглавил Главрепертком страны. А именно этому ведомству надлежало принимать в 40—50-е годы пьесы, спектакли, концертные программы... Он был среди тех, кто утверждал репертуар Вертинского, вернувшегося в страну после длительной эмиграции. Он должен был угадать, почему в Малом театре артист Алексей Дикий стал играть Сталина без акцента, вопреки устоявшейся традиции. Угадать, потому что никаких прямых указаний на этот счет не было, а Дикий, к тому времени пять раз удостоенный Сталинской премии, еще недавно находился в местах лишения свободы.

Он должен был, уже позже, пережить свое изгнание в никуда из газеты «Правда». Потому что кто-то из его горьковских земляков в годы борьбы с космополитами все-таки докопался и сообщил «куда надо», что настоящее имя матери Суркова, латышской немки и лютеранки, не Елена Христофоровна, а Элен Элизабет Клара Ирденек, а настоящий отец Евгения Даниловича — не человек с простым русским именем Данила Агапович, а человек со страшной еврейской фамилией. При том, что при жизни Сурков со своим отцом, бросившим беременную мать, не был даже знаком, а похоронить свой прах в конце концов завещал не в Москве, а в Горьком, в могиле все того же Данилы Агаповича.

Все это были реалии, которые формировали характер человека, изначально имевшего классическое домашнее образование, знание двух языков, опять же «домашнее» увлечение Достоевским и Томасом Манном. В некрологе, посвященном Суркову, который напечатал журнал «Искусство кино», я написал, что он и был героем Достоевского. И что понятие игры — не с окружающими, а с жизнью (да и со смертью тоже) было, может быть, главным содержанием его существования. До сих пор не знаю, правда это или нет (сужу только по сурковскому рассказу), но в день, когда Евгений Данилович должен был отбыть с Михоэлсом в Минск, ему позвонил тогдашний нарком искусств Храпченко и предложил другую поездку. Вместо критика Евгения Суркова поехал критик Сергей Голубов. Чем эта поездка закончилось, известно всем...

Есть еще один феномен, связанный с личностью моего мастера. При нем в середине 70-х сложилась редакция журнала «Искусство кино» в том виде, в котором она существовала потом целых три десятилетия, а частично существует и до сих пор. До недавнего времени в редакции работали и прямые ученики Суркова Людмила Донец и Петр Шепотинник.

Отсутствие «текучести кадров» на протяжении столь значительного отрезка времени дало удивительный эффект: ведь вплоть до прихода Даниила Дондурея в качестве главного редактора, складывалось устойчивое впечатление, что именно редакция как единый, хорошо отлаженный механизм и есть «коллективный главный редактор», а тот, кто занимает начальственный кабинет, вне зависимости от его фамилии и репутации, всего лишь представительствует с согласия влиятельного и уважающего себя коллектива. Может быть, эта удивительная по нынешним временам сплоченность и позволила редакции выстоять и в трудные 90-е, и в не менее трудные 2000-е.

Ах, Евгений Данилович, Евгений Данилович... Недавно попал на «круглый стол» критиков в Дом кино. И опять слышу: Сурков, Сурков... Думал, все-таки обсуждают влиятельного кремлевского функционера новой поры, реального, определяющего сегодня многие важнейшие кинематографические процессы. Ан, нет — говорили про вас.

Ч Т Е Н И Е

ЯРОСЛАВА ПУЛИНОВИЧ

Он пропал без вести

ПЬЕСА В ОДНОМ ДЕЙСТВИИ

Действующие лица:

Саша, она же Картошка-фри, 24 года.
Глеб, брат Саши, 24 года.
Милиционер.
Мальчик-Гамбургер, 19 лет.
Супервайзер.
Мать Парня, 49 лет.
Мужчина.
Женщина в халате.
Фельдшер.
Медсестра.
Темноволосый, 20 лет.
Светловолосый, 16 лет.
Девочка, 16 лет.
Кассир.
Девушки в чулане.

Сцена первая

Большая красивая квартира. За окном идет дождь. Квартира находится в огромном многоэтажном доме или небоскребе. Напротив дома — торговый центр. Верхние этажи отведены под кинотеатр. Для привлечения внимания потребителей на стену центра через проектор пускают анонсы фильмов, которые идут сейчас в кинотеатре. Получается кино без звука. Только картинка. И светящиеся многоэтажки, и мерцающие стены мегацентров. В квартире на диване сидит девушка. В коротком платьице, оголяющем ноги с ровным загаром. Девушка смотрит телевизор. Долго, не мигая. В комнату заходит Саша. В руке у нее чашка с кофе, она пьет его прямо на ходу, в другой дымится сигарета, просто дымится. Саша редко курит. Саша садится на диван рядом с девушкой, смотрит вместе с ней телевизор. По телевизору гоняют заводную музыку. Саша смотрит телевизор, сидит в одной позе и смотрит на экран, никак не реагируя на музыку. Затем берет пульт и выключает телевизор. Какое-то время Саша и девушка сидят молча, в открытое окно слышно, что дождь усилился и теперь превратился в ливень.

Саша. Ты знаешь, где он? (*Молчание.*) Ты лучше его знаешь. (*Молчание.*) Вот увидишь, он тебя бросит. (*Молчание.*) Были у него и до тебя... (*Молчание.*) Отправит в пыльный угол. (*Молчание.*) Ты мне нравишься. (*Молчание.*) А любит он только одну. (*Молчание.*) Может быть, скоро он тебя с ней познакомит. Ее подолгу не бывает, а когда он приводит ее, то обычно знакомит с нынешними. А потом отправляет всех на помойку и остается с ней. Ты слышишь меня? О чем ты думаешь? Я знаю, о чем. Тебе можно позавидовать. (*Сигарета дотлевает в руке у Саши, и Саша тушит окурок прямо о ногу девушки. Та молчит, не двигается. Саша затирает рукавом темный след, оставшийся на ноге у девушки.*) Не говори ему. Я всегда так делаю.

Молчание. В дверь звонят. Саша достает из кармана пульт дистанцион-

ного управления — брелок, нажимает на кнопку. Дверь открывается. В квартиру заходит милиционер. Волосы у него мокрые от дождя. Милиционер оглядывается.

М и л и ц и о н е р. Эй! Есть здесь кто?

Молчание.

М и л и ц и о н е р. Выйдите, пожалуйста! (*Молчание. Милиционер снимает ботинки, проходит в зал.*) Здравствуйте. Я вас звал...

С а ш а. Я же вам открыла.

М и л и ц и о н е р. Девушка, я из милиции все-таки! Могли бы, так сказать...

С а ш а. Что?

М и л и ц и о н е р. Вы плохо слышите? Так, давайте по порядку, я с протоколом ознакомился по дороге... Значит, Балканов Олег Геннадьевич... Пропал без вести шестнадцатого мая. Он вам, простите, кто?

С а ш а. Отец.

М и л и ц и о н е р. Так, давайте по порядку. Когда, при каких обстоятельствах? Четко, ясно, подробно...

С а ш а. Если подробно, то пятнадцатого мая этого года наш отец — мой и моего брата Глеба — приехал к нам, как обычно, в восемь вечера, привез продукты и деньги. Мы немного поговорили, выпили кофе, он попрощался с нами и уехал. Шестнадцатого мая я позвонила ему рано утром по поводу моей машины — у нее сдулось колесо, и нужно было кому-то звонить и как-то его менять. Телефон отца был недоступен. Я зашла в скайп, в скайпе его тоже не было. В этот день я звонила ему еще раз десять или двенадцать. Примерно столько же звонил Глеб. На следующий день телефон также был недоступен. И семнадцатого тоже. Восемнадцатого мая мы с братом подали заявление о пропаже.

М и л и ц и о н е р. А вы не думаете, что ваш отец просто решил отдохнуть — отключил телефоны, компьютер?

С а ш а. Нет. Этого не может быть.

М и л и ц и о н е р. Почему?

С а ш а. Просто не может. Он никогда так не поступал. Он всегда был рядом с нами. У него даже был такой пункт — он мог быть в Америке, в Африке, на важном совещании, хоть на приеме у президента, когда звонили мы с Глебом — он всегда брал трубку. Этого не может быть.

М и л и ц и о н е р. Да запросто! Не смешите рязанского паренька! Девушка, я вас уверяю, последний раз был случай — женщина, двое детей, муж с ней прожил восемь лет, восемь лет, вы представляете? Это вам не в туалет сходить, это восемь лет, старший сын в первый класс пошел. И самое-то интересное, жили они, как все, ездил он на скромненькой машинке, квартира у них трехкомнатная, но не то чтобы в центре, а так, в приличном районе, но не в центре все-таки... И что вы думаете? Стали мы его пробивать — а он, оказывается, олигархом был, долларовым причем, у него на счетах миллионы хранились. И пропал. Жена воет — не прощу, никогда, за то, что в чернобурке три года ходила, где могла подрабатывала. Жена в чернобурке, и не то чтобы бедные они, но как все, понимаете? Не хуже, не лучше. А он олигарх скрытый, представляете, какой кошмар? Ну и вот, мораль сей басни какова? Никогда не знаешь, где найдешь, где потеряешь. На жизнь-то он, перед тем как пропасть, жене счет небольшой, но оставил, дети все-таки... И вот ездит она теперь на «порше», квартиру вроде как новую купили... И все, главное, воет, что столько лет зазря жила. Мы всем отделом на нее ходили смотреть. Я ее спрашиваю: «А вы уверены, что ваш муж жив вообще?» Она мне говорит: «Конечно, уверена, куда ему деться, пусть только появится, козел!» А когда заявление подавала, волосы на себе рвала, кричала, что если с ним что-нибудь случится, не переживет.

С а ш а. И его нашли, этого мужа?

М и л и ц и о н е р. Где же ты его теперь найдешь, девушка, в Англии разве что или еще где на Западе. Как тебя зовут, кстати?

С а ш а. Саша.

М и л и ц и о н е р. Так что не переживай, Саша. Уехал, может быть, забыл позвонить.

С а ш а. Этого не может быть. Он всегда звонил — утром и вечером, перед тем как приехать. Каждый день.

М и л и ц и о н е р. Может, зарядка у телефона села или телефон украли?

С а ш а. Нет. Так не бывает.

М и л и ц и о н е р. В жизни всякое, Саша, бывает. Доверься опыту рязанского паренька. Паспорт твой можно?

С а ш а. Зачем?

М и л и ц и о н е р. Для протокола, зачем?

С а ш а. А где он?

М и л и ц и о н е р. Ты меня об этом спрашиваешь?

С а ш а. Может быть, он в тумбочке для бумаг?

М и л и ц и о н е р. Может быть, ты что, не знаешь, где у тебя паспорт лежит?

С а ш а. Может быть, Глеб знает?

М и л и ц и о н е р. Может быть! Саша, я не знаю, где твой паспорт! Ты, вообще, совершеннолетняя?

С а ш а. Мне двадцать четыре года.

М и л и ц и о н е р. Молодец. Принеси паспорт.

Саша уходит куда-то. Милиционер осматривает зал, рассматривает старинную вазу с засохшими цветами.

М и л и ц и о н е р (*девушке*). Да, девушка, хорошо живут люди на свете.

Девушка не отвечает.

М и л и ц и о н е р. Так пыльно этим летом, дождь вот пошел, всю грязь смыл, а меньше не стало... Извините, как вас зовут?

Девушка не отвечает.

М и л и ц и о н е р. Девушка!

Девушка молчит.

М и л и ц и о н е р. Ладно, простите... Не хотите, как хотите, я не навязываюсь... Недоступные все кругом, хоть кверху каком становись!

В зал заходит Саша, в руках у нее паспорт.

М и л и ц и о н е р. Нашли?

С а ш а. Это он, наверное...

М и л и ц и о н е р. Вы что, не знаете, как ваш паспорт выглядит?

С а ш а. Может быть, Глеб знает?

Пауза.

М и л и ц и о н е р. Саша, а у тебя как вообще с психикой? Может, Глеба подождем?

С а ш а (*обрадовавшись*). Давайте подождем! Он, наверное, скоро придет! С вами, мне кажется, он будет разговаривать.

М и л и ц и о н е р. Он что, еще и не со всеми разговаривает? Дожили, буржуи жируют, называется! (*Кивает в сторону девушки.*) Вон «эта села — губы в писю, я такая фифа», я с ментами не общаюсь! Давай сюда паспорт.

Забирает у Саши паспорт, начинает заполнять протокол.

С а ш а. Она не разговаривает.

М и л и ц и о н е р. И скатертью дорожка! Мы не навязываемся.

С а ш а. Она вообще не разговаривает.

М и л и ц и о н е р. Вон что. Глухонемая?

С а ш а. Нет. Она кукла.

М и л и ц и о н е р (*перестает писать*). То есть как это кукла?

С а ш а. Кукла.

М и л и ц и о н е р. Девочка, с головкой-то все хорошо, ты уверена?

Саша берет девушку на руки и сбрасывает с дивана. Платье на девушке задирается, девушка так и остается лежать на полу. Теперь становится очевидно, что это действительно кукла — очень искусно сделанная, по последним технологиям — из силикона, обтянутая материалом, имитирующим человеческую кожу, с прожилками и морщинками и даже маленькой родинкой над верхней губой. У нее почти живые голубые глаза, мечтательная полуулыбка на губах, длинные темные волосы, ее тело может принимать любые человеческие позы, она может хлопать ресницами и менять направление взгляда, даже пальцы на руках у нее гнутся. Но только это кукла.

С а ш а. Видите? Это кукла.

М и л и ц и о н е р. Кукла? В натуре кукла? Да ладно!

С а ш а. Просто кукла. У Глеба таких много.

М и л и ц и о н е р (*рассматривает куклу*). Как интересно. Вот это дошло человечество! Вот это живут люди! Как живая, смотри-ка... А для чего такие куклы нужны? То есть я имею в виду, понятно же, что это не детская игрушка, а если для взрослых... То есть я хотел сказать для...

С а ш а. Американцы создали ее для секса, а Глеб говорит, что вышло для любви. Он их всех по-своему любит. Просто есть Энди, и поэтому, когда она возвращается, эти отправляются в чулан... Потому что Энди он любит не по-своему, а по-настоящему.

М и л и ц и о н е р. Энди — это его девушка?

С а ш а. Да. Она даже как жена или друг, я не знаю.

Пауза.

М и л и ц и о н е р. Можно потрогать?

С а ш а. Потрогайте. Глеб еще, наверное, не придет.

Саша выходит из зала. Милиционер осторожно прикасается к кукле. Трогает ее за плечи, поднимает, усаживает на диван, дотрагивается до лица, проводит пальцем по губам. Затем опасливо оглядывается и запускает ей руку под платье... Кукла хлопает ресницами. В зал заходит Саша с чашкой кофе в руках.

С а ш а. Я сварила кофе. Хотите кофе?

М и л и ц и о н е р (*спешно убирая руку*). Что?

С а ш а. Хотите кофе?

М и л и ц и о н е р. Совсем как живая.

С а ш а. Да. Только не разговаривает. Глеб говорит, что они скоро уже изобретут. Чтобы говорила. А в этой тоже много нового. Глеб говорит, что влагалище у нее автоматически подогревается, когда он с ней. И еще она может двигать бедрами, в такт ему. Мне ее жалко. Предыдущая была совсем дрянью, делала мне гадости. Настраивала против меня Глеба, например.

М и л и ц и о н е р. То есть?

С а ш а. Если я ее случайно роняла, она специально оголялась перед ним ушибленными частями. Но я же случайно!!! А эта никогда меня не сдает. Хотя я ей сказала всю правду — скоро он ее бросит. Он не дал ей имени, а это верный знак, потому что имя есть только у Энди. Сейчас ее с нами нет, но она вернется. И тогда эта отправится в чулан, как и все, а ее мне даже немножко жалко.

М и л и ц и о н е р. Саша... Рязанский паренек тебя не понимает.

С а ш а (*пожимает плечами*). Глеб говорит, это не так уж важно.

М и л и ц и о н е р. Хорошо. Кукла и кукла. Давай вернемся к твоему отцу. Ты можешь хотя бы предположить, где он может находиться?

Продолжает заполнять протокол.

С а ш а. Нет. Я не знаю... Он всегда был с нами. Я не знаю.

М и л и ц и о н е р. А он не говорил в последнее время, что вот-де, собираюсь уехать. Не было таких разговоров?

С а ш а. Почему? Он всегда мог уехать, но все равно оставался с нами.

М и л и ц и о н е р. Саша, ты заводишь рязанского паренька в тупик. А он тупики не любит, он товарищ-то не тупой... (*Смеется над собственной дурацкой шуткой.*) Уезжал и оставался с вами — это как?

С а ш а. Это значит, что он уезжал, но всегда звонил и приезжал потом. Мы его ждали, и он приезжал. А теперь мы его тоже ждем, а его с нами нет.

М и л и ц и о н е р. А разговоры какие-нибудь на тему: дескать надоело все, повеситься хочу, чтоб меня машина сбила — было такое?

С а ш а. Нет. Никогда. Он не мог так говорить.

М и л и ц и о н е р. Ну, почему не мог? Саша, не смеши рязанского паренька, все мог! Недавно девочка — молодая, веселая, красивая — с парнем встречалась, пожениться собирались — из окна выпрыгнула. Мать с бабкой ее в голос выли — не могла она. А потом выяснилось — преподавательница у нее зачет принимать не хотела, доказать решила. Так и написала в записке — в моей смерти прошу винить подлую тварь Марь Ивановну, уж не помню, как ту преподавательницу звали. (*Пауза.*) Хорошо, Саша, расскажи мне о своем отце: его привычки, образ жизни, характер?

С а ш а. Он был... очень занятой человек.

М и л и ц и о н е р. Где он работал?

С а ш а. Он... Я не знаю. В какой-то компании.

М и л и ц и о н е р. А чем занималась компания?

С а ш а. Она... (*Задумывается.*) Не знаю. Может быть, нефтью?

М и л и ц и о н е р. На какой должности хотя бы?

С а ш а (*задумывается*). Наверное, директор...

М и л и ц и о н е р. Вот что значит — любящие и внимательные дети! Всё про папочку знают! Ладно, поехали дальше... Какой у него был характер?

С а ш а. Он был такой... Добрый.

М и л и ц и о н е р. Еще...

С а ш а. Красивый.

М и л и ц и о н е р. Еще.

С а ш а. Он нас любил. Он всегда нам все прощал.

М и л и ц и о н е р. Саша, рязанский паренек помирает от хохота! Добрый, все прощал! У него были какие-то особые приметы — хромота, татуировки, косоглазие?

С а ш а. Нет. Такого не было.

М и л и ц и о н е р. А привычки?

Пауза.

С а ш а. Он часто смотрел на нас и молчал.

М и л и ц и о н е р. Я вхожу в ступор, девушка. Еще немного — и уйду бесповоротно. Комнату пропавшего можно осмотреть?

С а ш а. Он не жил с нами.

М и л и ц и о н е р. То есть? А прописан здесь, по этому адресу.

С а ш а. Может быть. Я не знаю.

М и л и ц и о н е р. Что ты вообще знаешь?! Где же он жил тогда?

Пауза.

С а ш а. Я не знаю...

Пауза.

М и л и ц и о н е р. Может быть, твой брат знает?

С а ш а. Не знаю...

М и л и ц и о н е р. Саша, я тебя предупреждаю в первый и последний раз: еще раз ты скажешь «не знаю», я твое заявление в клочья разорву!

С а ш а. Скоро приедет Глеб.

М и л и ц и о н е р. В общем, девчонка, смотри, какая ситуация получается. У вас с братом пропал отец, но вы, здоровые лбы, не знаете, ни где он работает, ни на какой должности, ни где он живет. Про характер ты мне тоже ничего ясного не сказала. И вот такой протокол я кому должен показывать? Нам как его искать? Пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что, называется. С чего вы решили, что он пропал?

С а ш а. Потому что он пропал. Его с нами больше нет.

М и л и ц и о н е р. Он вам до старости попы подтирать должен? Ну, женщина у него появилась, в конце концов загулял мужик! Может он себе это позволить при взрослых детях или не может? На Канары свою бабу повез, а докладывать он никому ничего не обязан. Не трехлетние же!

С а ш а. Он не мог нас бросить. Он всегда был с нами.

М и л и ц и о н е р. Круг общения, знакомые, друзья, другие родственники, любовница, жена — хоть что-то знаешь?

С а ш а. Не зна... Нет.

М и л и ц и о н е р. Рязанский паренек улыбается сквозь слезы! Так, давай по порядку. Состав вашей семьи — мама, братья, сестры, тети, дяди, бабушки...

С а ш а. Сначала наш с Глебом отец, потом мы с Глебом, и всё.

М и л и ц и о н е р. И что, других родственников нет?

С а ш а. Я не... Вроде бы нет.

М и л и ц и о н е р. А мама ваша где?

С а ш а. Кажется, на небе.

М и л и ц и о н е р. У рязанского паренька медленно едет крыша. Она умерла?

С а ш а. Наверное.

М и л и ц и о н е р. Что значит «наверное»? Ты ее помнишь?

С а ш а. Нет. Точно. Не помню.

М и л и ц и о н е р. В общем, Саша, мне нужно поговорить с твоим братом. Таким макаром у нас с тобой ничего не получится.

Закрывает папку с протоколом.

С а ш а. Может, Глеб уже скоро придет. Раньше он всегда возвращался в восемь, к приходу отца. А теперь делает, что хочет, и даже, если вернется Энди, она его не спасет.

М и л и ц и о н е р. Расскажи мне — четко, подробно, где вы жили, в каких условиях воспитывались, чем занимался отец... С самого рождения. Все, что помнишь.

С а ш а. Хорошо. Где мы родились — я не знаю. Примерно тогда же умерла наша мама. Да, наверное, она умерла. По крайней мере, нам ничего о ней не известно. Лет до десяти мы с Глебом жили в какой-то очень жаркой стране. Я не совсем помню где. Почему-то мне кажется, что это было в Африке. Глеб тоже так считает. Фотографий у нас никаких не сохранилось. Мы жили в большом доме. У нас была черная няня, она не говорила по-русски, и мы привыкли понимать ее

без слов. Однажды у Глеба началось воспаление легких, и она три недели не отходила от него, пела ему песни и держала его за руку. А когда он начинал стонать, прижимала его голову к своей груди и что-то шептала по-своему. Мне было обидно, что она всегда с ним, и я притворилась, что у меня тоже воспаление. Няня как-то поняла, что я обманываю. Не знаю, рассказала ли она отцу об этом, но он очень хмурился где-то два или три дня. И все это время я плакала. Если отец сердился, мы всегда с Глебом плакали и вставали перед ним на колени. А он нас прощал за это. Потом мы жили в каком-то большом городе. Гораздо больше, чем этот. Не помню, как он назывался... Но, наверное, это было уже в Европе. Рядом с нашим домом был «Макдоналдс», и мы ходили туда каждый день. Мы любили рассматривать людей, которые приходили туда поодиночке. А особенно детей. Если ребенок нам нравился, то мы покупали ему игрушку и дарили. Хотя сами были еще детьми. В том городе мы с Глебом еще ничему не учились, а только играли целыми днями — больше всего нам нравилось играть в прятки и в человечков на Луне. А потом мы опять переехали в жаркую страну, но не такую жаркую, как в Африке. И к нам стали приходить учителя. Мы изучали русский и математику, и еще латынь, и физику. И много еще чего мы изучали. К нам приходили четыре учителя, двое из них были лысыми, один бородатый, а одна была женщина. Только я ничего не запоминала, когда они приходили. Может быть, запоминал Глеб, я не знаю. Отец возвращался только поздними вечерами, и я очень переживала из-за этого. Мне все время хотелось его видеть, и было совсем тоскливо. Но потом я вроде бы привыкла, хоть и грустила все равно. Только в саду становилось чуточку веселее — я боялась садовника, из-за того что он был косой на один глаз. Глеб обзывал меня боякой и кидался в садовника косточками от персиков. А потом однажды нам с Глебом исполнилось по восемнадцать. И тогда отец привез нас сюда, в эту квартиру, и сказал, что теперь мы должны жить отдельно от него. Тогда мы впервые плакали с Глебом вместе, на плече друг у друга. Но отец приезжал каждый день, и вскоре мы привыкли. Он привозил нам еду и деньги, и еще одежду, и диски с фильмами, и книги, купил нам по машине. Он хотел, чтобы мы с Глебом пошли учиться, но только когда сами захотим. Я училась полгода в институте, но ничего не запомнила из того, что нам рассказывали на лекциях, и меня отчислили в первую сессию. А Глеб решил пока нигде не учиться. Он готовился поступить на историка, но примерно в это время у него появилась первая девушка, и он стал слишком много времени проводить с ней. Эта была еще не его любовь, Энди появилась позже. Когда появилась Энди, все предыдущие его влюбленности были для него забыты. В том доме, где мы жили, был сад, там всегда было тепло, и где-то невдалеке шумело море. А может, и не море. Мы каждый день собирались с Глебом дойти до него, но так ни разу и не дошли.

Милиционер в это время не особенно слушает Сашу, больше рассматривает куклу, берет ее руку в свою — изучает ее пальцы и линии на ладони.

М и л и ц и о н е р. А сколько стоит такая фифа?

С а ш а. Я точно не знаю, но, наверное, семь или десять тысяч долларов, Глеб говорил, где-то примерно столько.

М и л и ц и о н е р. Да... На такую женщину мне никогда не заработать.

С а ш а. А хотите, я вам подарю такую куклу?

М и л и ц и о н е р. С ума ты сошла, Саша? Глупая, как тебя брат одну дома оставляет? Это ж целое состояние. Ты еще квартиру без взрослых продай, бедная ты девчонка.

С а ш а. У него много таких кукол. Он быстро к ним остывает. Говорит, сначала ему кажется, что это любовь, а потом все проходит, и к нему возвращается Энди. Он совсем не заметит, в чулане их много.

М и л и ц и о н е р. Вот на что деньги надо тратить — на лечение сестры, а не на сексигрушки. Жируют буржуи! Нет, Саша, нет, это будет неудобно. Понимаешь?

С а ш а. Почему неудобно, если он даже не заметит? Они все равно там

лежат просто так. И, может быть, даже страдают.

М и л и ц и о н е р. Нет. Это както... Я взяток не беру. Я на службе.

С а ш а. Я же никому не скажу.

Пауза.

М и л и ц и о н е р. С другой стороны, действительно — кому ты скажешь? Слушай, но зачем тебе дарить простому рязанскому пареньку такую дорогую куклу?

С а ш а. Мне кажется, вам она понравилась. Только эту я не смогу, эту Глеб еще любит. Я могу принести из чулана другую, хотите?

Пауза.

М и л и ц и о н е р. Ну, покажи хоть... Просто интересно.

Саша приносит откуда-то белокурую хрупкую куклу, она, как и предыдущая, практически неотличима от живого человека.

С а ш а. Нравится?

М и л и ц и о н е р. Хорошая. Саша, послушай, а что скажет твой брат?

С а ш а. Я ничего ему не скажу, и он не заметит. Он не любит ее больше.

М и л и ц и о н е р. Нет. Нет. Это какой-то бред. Рязанский паренек уезжает из Рязани. Всё, Саша, не надо мне твоих кукол, спасибо, но не нужно.

С а ш а. Почему?

М и л и ц и о н е р. Потому что... Ты понимаешь, что нельзя делать такие подарки?

С а ш а. Она никому не нужна.

М и л и ц и о н е р. Красивая, конечно. Как живая. (*Пауза.*) Смотрика, смотрит на меня... (*Пауза.*) Саша, давай так. Я просто пока беру эту куклу домой. Но если твой брат вдруг заметит пропажу или случится еще что-то в этом роде, ты мне сразу же звонишь и сообщаешь об этом, и я возвращаю ее назад. Договорились?

С а ш а. Хорошо.

Забирает у Саши куклу.

М и л и ц и о н е р. Запиши мой телефон.

С а ш а. Я могу вас в контакте найти.

М и л и ц и о н е р. По имени и фамилии, никнейм — Рязанский паренек, наберешь: Ушаков Рязанский паренек Никита, я там один такой.

С а ш а. Хорошо.

М и л и ц и о н е р. Но точно договорились?

С а ш а. Точно.

М и л и ц и о н е р. Ты смотри... Я к вам еще приду — с братом твоим побеседую.

С а ш а. Приходите. Вам обязательно нужно поговорить с Глебом.

Пауза.

М и л и ц и о н е р. И еще... Саша, я хотел бы объясниться. Дело в том, что я нормальный человек, я не извращенец, как твой брат... То есть, вообще, как некоторые, я хотел сказать. Я был женат. У меня есть ребенок. С этим у меня все нормально. Просто я уже три года живу один. Иногда, конечно, привожу девушек... Но ты же понимаешь, это ведь нужно о чем-то говорить и кем-то казаться, ухаживать, говорить нежные слова... Нет, не то чтобы мне это было тяжело и я грубое животное... Но я так устаю на работе. Саша, пойми, у меня совсем не остается сил...

С а ш а. Вы просто любите ее.

М и л и ц и о н е р. Ну... Я постараюсь. Просто иногда хочется, понимаешь, простого, так сказать, человеческого счастья.

С а ш а. Вы найдете нашего отца?

М и л и ц и о н е р. Мы сделаем все возможное. Я буду тебе звонить, телефон ваш домашний у меня есть.

С а ш а. Найдите его, пожалуйста. Он не может быть не с нами. Пожалуйста. Я вас очень прошу.

М и л и ц и о н е р. А у тебя нет такого ощущения, что с ним что-то случилось?

С а ш а. С ним не могло ничего случиться. Просто он вдруг ушел от нас почему-то.

М и л и ц и о н е р. Но если с ним ничего не случилось, то зачем же его искать?

С а ш а. Потому что он всегда был с нами.

М и л и ц и о н е р. Хорошо. Я понял тебя, Саша. Я еще приду. Спасибо тебе. Правда... Это бред, конечно. Развела рязанского паренька на подарок! Ладно, я приду. Мы найдем. Ладно. До свидания.

С а ш а. Приходите, пожалуйста.

М и л и ц и о н е р. Я приду.

С а ш а. Я вас буду ждать.

М и л и ц и о н е р. Я приду. Ладно. Там дверь сама откроется?

С а ш а (*достает брелок-ключи*). Я нажму на кнопку, и она откроется.

Нажимает на кнопку, расположенную на брелоке, раздается тонкое пиликание, входная дверь открывается.

М и л и ц и о н е р. Ладно. (*Берет куклу на руки, как носят спящих детей, забирает папку с протоколом.*) Люди будут думать, что я несу пьяную девушку на руках.

С а ш а. Вы полюбите ее.

М и л и ц и о н е р. Я обязательно...

Обувается в прихожей, выходит из квартиры.

В подъезде милиционер ставит куклу на пол, берет ее за руку. Проводит ее рукой по своей щеке. Затем целует куклу. Стоит с ней, обнявшись. После чего берет ее на руки и уходит.

Саша остается сидеть на диване рядом с девушкой-куклой.

С а ш а. Если я ему позвоню, то он опять не возьмет трубку... Ты знаешь, почему он не берет трубку? Ты ничего про него не знаешь. И уже совсем скоро он тебя бросит. (*Молчание. Саша прижимает свою голову к плечу куклы.*) Не плачь, ну... Думаешь, мне легко? Раньше Глеб приходил в восемь, а теперь отбился от рук, и никто ему не нужен. Если бы я не была его сестрой, он бы тоже запер меня в чулан. В чулане не так плохо, только очень темно. И это не самое плохое. Самое плохое, что он никогда не придет к ним больше. Самое плохое, что больше их никто не любит. А ты не плачь... Нужно смиряться со своей долей. Если хочешь, я буду приходить к тебе. Если бы ко мне кто-нибудь приходил, я бы радовалась. Но ко мне уже целую неделю никто не приходит. Может быть, я просто никому не нужна, а может, он действительно пропал и случилось что-то страшное, а я все еще живу и не чувствую этого?

В коридоре слышится пиликание, дверь открывается, и в квартиру заходит Глеб. В руках у него большой пакет с продуктами. Саша срывается с дивана, бежит в коридор.

С а ш а. Глеб! Глеб! Ты пришел? Хочешь, я сварю тебе кофе?

Г л е б. Я не могу понять, по какому принципу... Если сыр, то должен быть хлеб? Я пытался разобраться, но там все так сложно и так много людей. Все в один день пришли зачем-то. Я наблюдал за тем, что берут с прилавков они, и брал то же самое. Получилось так много, еле донес до машины.

С а ш а. Глеб, приходили из милиции.

Г л е б. Наверное, придется теперь как-то учиться, как-то жить без него, и ходить в магазины, и мыть машину, и покупать одежду.

С а ш а. Они пообещали, что обязательно его найдут. Я подарила милиционеру подарок, и теперь он его найдет.

Г л е б. Я звонил ему и звонил, а телефон все отключен... Если бы я мог, я бы заказал убийство этой девушки, которая сообщает, что абонент временно недоступен.

С а ш а. Они его найдут, Глеб. Они его найдут, он пообещал, он сказал, что обязательно. Можно я сварю тебе кофе? Можно?

Глеб снимает ботинки и проходит в зал мимо Саши. Саша идет за Глебом. Глеб ложится на диван, укладывает рядом с собой куклу, шепчет ей что-то на ухо, смеется. Гладит куклу по волосам, обнимает ее.

С а ш а. Глеб... Глеб...

Г л е б (*кукле*). Ты слышишь меня? Обними. Обними. Просто обними.

С а ш а. Глеб!

Г л е б. Потому что теперь все стало совсем непонятно, это раньше я мог любить и жил только этим... Обними меня. Раньше я думал о том, что дальше, а теперь и это стало лень. И надо как-то ходить в магазин, а там так много людей и нужно вести себя как-то, организовывать себя. И что им всем надо в том месте, где я?

С а ш а. Глеб, мне страшно... А если он не вернется?

Г л е б. И я теперь боюсь думать, потому что он был всегда и с самого рождения, и вот теперь придется думать о том, что завтра, о том, что без него, и надо как-то, и что будет завтра, и заставлять думать о том, что завтра...

С а ш а. Глеб! Глеб! Скажи мне, пожалуйста... скажи мне что-нибудь.

Г л е б. И если допустить, что он действительно пропал, то что же тогда

мы? Почему он позволил и по своей ли воле? Нет, мне совершенно, мне совершенно... Мне все равно. В этом нет никакой трагедии, я спокоен. Ситуации бывают разные, я спокоен. Он вернется. Я уверен. Но почему же я все-таки так устал? Или все дело в дожде и пыли?

С а ш а. Глеб! Глеб! Глеб... (*Берет со стола нож и режет себе руку. На запястье выступает кровь. Она подходит к Глебу и показывает порезанное запястье. Садится на диван и плачет. Говорит кукле.*) Ты видишь? Ты видишь? Скажи ему! Скажи ему, чтобы... Чтобы он! Скажи ему, что мне плохо!

Глеб берет Сашину руку в свою.

Г л е б. Что ты? Зачем ты? Нужно холодной водой... Пошли. Нужно холодной водой.

Глеб отводит Сашу на кухню, к раковине, включает холодную воду, подставляет Сашину руку под струю воды.

С а ш а. Поговори со мной.

Г л е б. Зачем ты это? Руку... Зачем? Ведь, должно быть, больно...

С а ш а. Пожалуйста, поговори.

Г л е б. Руку...

С а ш а. Глеб, ты слышишь меня?

Г л е б. Да. У меня все отлично.

С а ш а. Поговори со мной.

Г л е б. Я разговариваю. Давай. Я же не против. Вот... Дожди зарядили. Давай разберем продукты из магазина?

С а ш а (*убирает руку из-под крана, закрывает воду*). Давай! Мне уже не больно совсем!

Глеб идет в прихожую, приносит оттуда пакет с продуктами, достает продукты из пакета, ставит их на кухонный стол. Затем открывает холодильник.

Г л е б. Вот горошек, к примеру. Ты помнишь, на какую полку отец ставил горошек?

С а ш а. Нет.

Г л е б. И придется делать вид, что ничего не произошло, но при этом самим, самим заново решать, делать выбор — куда и что и как теперь...

С а ш а. Ты скучаешь по отцу?

Г л е б. Что?

С а ш а. Ты скучаешь по отцу?

Г л е б. Скучаешь? Нет. Это по-другому как-то называется. Никакой трагедии ведь, в сущности, не произошло... И вообще — отстань от меня! Не задавай мне вопросов! Не задавай, не надо со мной так разговаривать! Я очень устал, ты слышишь, я очень устал!

С а ш а. Глеб, я только...

Г л е б. Я не хочу тебя слышать, не хочу! Не надо со мной так разговаривать! Не надо со мной вообще разговаривать! Я устал! (*Перестает разбирать продукты, идет в зал, ложится на диван рядом со своей куклой. Гладит ее по волосам, шепчет ей что-то, прижимается к ее плечу.*) Я устал... Мне некому рассказать. Никто не поймет, нет смысла... Обними меня. Просто обними. Я устал.

Прижимается к кукле.

Саша стоит на кухне, берет в руки банку с горошком, рассматривает ее. Идет в зал, трогает Глеба за плечо.

С а ш а. Глеб. Глеб. Можно я сварю тебе кофе?

Глеб не отвечает, сильнее прижимается к своей игрушечной девушке. За окном на стене-экране хорошие американцы расстреляли злых врагов. Саша тоже ложится на диван рядом с куклой, с другой стороны от Глеба. Обнимает куклу. Кладет голову ей на плечо. Теперь на одном плече у куклы лежит голова Глеба, а на другом голова Саши. Глеб и Саша, тесно прижавшись к кукле, засыпают.

Темнота. Мерцание неоновой рекламы за окном отражается в зеркалах, находящихся в комнате, и слабым светом падает на лица спящих. На стене-экране торгового центра молодая актриса изображает любовь к главному герою — фальшиво и бездарно.

Сцена вторая

Одна из центральных улиц города. Сплошным потоком идут прохожие.

Из динамиков, расположенных возле кафе, звучит ритмичная музыка.

У одного из фаст-фудов стоит Гамбургер, человек в костюме ростовой куклы. Гамбургер раздает листовки, рекламирующие фаст-фуд. Через какое-то время к Гамбургеру подходит Картошка-фри — человек в костюме улыбающейся картошки-фри с розовым бантиком где-то на правом ухе.

В руках, как и у Гамбургера, стопка листовок.

Гамбургер. Костян, чего опаздываешь?

Картошка. Я не Костян.

Гамбургер. Оба-на! А где Костян?

Картошка. Я не знаю. Мне сказали, что я буду работать здесь.

Гамбургер. Оба-на! Помер Максим, ну и хрен с ним! А ты чё опаздываешь?

Картошка. Я не знаю. Наверное, это потому, что долго собиралась перед выходом.

Гамбургер. Супервайзера на тебя нет.

Картошка. Кого?

Гамбургер. Супервайзера! Проверяющего! Раздавай, что стоишь?

Картошка. А что в этих листовках написано?

Гамбургер. Тебе какая разница? И вообще, по-моему, ты слишком много разговариваешь!

Картошка. Я только хотела спросить...

Гамбургер. Рот закрой! Слишком много слов!

Картошка. А как жить без слов?

Гамбургер. Очень просто! Не думая! Раздавай!

Какое-то время Гамбургер и Картошка-фри раздают листовки прохожим.

Картошка. Но люди же все равно эти листовки в урны выбрасывают!

Гамбургер. Оба-на! А ты чего хотела? Чтобы они их себе оставляли? Эти листовки для того и созданы, чтобы на них посмотрели и выбросили.

Картошка. Зачем же мы их тогда раздаем?

Гамбургер. Не зачем, а за сто рублей в час!

Картошка. Но люди же их даже не читают!

Гамбургер. И замечательно!

Картошка. Почему?

Гамбургер. Потому что картошка-фри — вредно для здоровья! В ней канцерогены и такого намешано! Можно даже в больницу попасть из-за этой картошки-фри! Нет, конечно, бывает настроение, когда очень ее хочется, такой зуд в организме настает. Но лучше без нее, и спокойно, со здоровой душой в здоровом теле!

Картошка. Не знаю насчет картошки-фри, но вот гамбургеры — это убийство абсолютно точно.

Гамбургер. Оба-на! С чего это?

Картошка. Во-первых, от них воняет. Во-вторых, когда его ешь, сначала кажется, что он вкусный, а потом надолго остается неприятное ощущение, как будто в тебе поселяется что-то тяжелое и больное. В-третьих, он неэстетично выглядит.

Гамбургер. Знаешь, между прочим, от картошки-фри такой химией несет, что природного картофельного запаха, даже если сто раз с мылом вымоешь, все равно не разберешь!

Картошка. А от гамбургеров пивом воняет, потому что хранятся они рядом с бочками, в которых пиво! И руки от них всегда грязные, не поможет, даже если как следует завернуть гамбургер в пакет!

Гамбургер. Зато гамбургер — это мясо, а значит, белки, которые стимулируют деятельность головного мозга, и, следовательно, от них становишься умнее. А от картошки-фри только сердечный приступ можно заполучить, потому что в картошке-фри один сплошной холестерин, который убивает работу сосудов и сердца!

Картошка. Зато картошка-фри красивая!

Гамбургер. Что?

Картошка. Картошка-фри красивая, у нее красивый цвет, и от нее не бывает отрыжки!

Гамбургер. Дура ты.

Картошка. При чем тут я? Я же о картошке-фри.

Гамбургер. По-моему, ты слишком много разговариваешь!

Картошка. А ты молчаливый такой!

Гамбургер. Я — да. Я, вообще-то, очень молчаливый.

Картошка. И гордись этим до пенсии!

Гамбургер. И горжусь.

Картошка. В начале было слово, не в курсе, что ли?

Гамбургер. Кто это сказал?

Картошка. Все так говорят.

Г а м б у р г е р. У меня вот мама так не говорит.

К а р т о ш к а. А как?

Г а м б у р г е р. Говорит, что я белобрысый. И похож на татарина.

К а р т о ш к а. А ты белобрысый?

Г а м б у р г е р. Немножко. Самую капельку.

К а р т о ш к а. Ей это, наверное, важно?

Г а м б у р г е р. Нет. Вряд ли.

К а р т о ш к а. А почему она так говорит?

Г а м б у р г е р. Потому что люди должны о чем-то разговаривать. Особенно если живут вместе. Ну, вечером можно еще отмазаться и сказать, что устал, нет настроения... А утром? Я вот не знаю, что ей сказать. Прошу поставить чайник или смотрю на обои на кухне и говорю: «Обои совсем отошли от стен». А она мне: «Надо ремонт». Я говорю: «Да, надо ремонт», а она: «Может, сделаешь?» Я говорю: «Я не умею». А она задумается на минуту, а потом скажет: «Это потому, что ты белобрысый, белобрысым не везет». Я отвечаю: «Наверное». А она: «И похож ты на татарина». А я ей: «Да, может, чуточку совсем и похож». А потом время уже подойдет к девяти, она доест завтрак и засобирается на работу. И останется только сказать «до свидания» и «хорошо, мусор вынесу», и можно уже до следующего дня ничего ей не говорить.

К а р т о ш к а. А я все время прошу брата поговорить со мной. Но он не слышит.

Г а м б у р г е р. Глухой?

К а р т о ш к а. Нет. Просто он любит одну девушку, и она для него всё. А когда ее нет, у него есть другие девушки, которых он не любит, но разговаривает только с ними. А со мной никогда.

Г а м б у р г е р. Поругались?

К а р т о ш к а. Нет.

Г а м б у р г е р. Когда люди ругаются, я так радуюсь за них.

К а р т о ш к а. Почему?

Г а м б у р г е р. Я бы с удовольствием со своей мамой поругался. Ну, это прикольно! Много слов и чувства! Как в кино! Можно все, что у тебя на душе, человеку сказать.

К а р т о ш к а. Как ты думаешь, если я поругаюсь с братом, он станет со мной разговаривать?

Г а м б у р г е р. Люди обычно вслух ругаются.

К а р т о ш к а. А как с ним поругаться?

Г а м б у р г е р. Пролей на него кипяток, например.

К а р т о ш к а. Он промолчит.

Г а м б у р г е р. А если масло на костюм?

К а р т о ш к а. Просто переоденется.

Г а м б у р г е р. Чем он больше всего в жизни увлекается?

К а р т о ш к а. Своими девушками.

Г а м б у р г е р. Сделай какую-нибудь гадость его девушке.

К а р т о ш к а. Здорово! Точно! Может быть, оторвать ей руку?

Г а м б у р г е р. Что?

К а р т о ш к а. Говорю, можно оторвать ей руку... Или ногу. Лучше все-таки ногу...

Г а м б у р г е р. Оба-на! Ничего ты кровожадная!

К а р т о ш к а. Еще можно сжечь. Точно! Это правильней всего. Если оторву ногу, он будет ее жалеть, а значит, ругаться и разговаривать со мной не станет, а если сжечь, то разговаривать ему будет не с кем...

Г а м б у р г е р. Эй! Ты серьезно?

К а р т о ш к а. Да. А что?

Г а м б у р г е р. Это не про тебя в новостях показывали — какой-то маньяк убивает молодых девушек? Маньяк — это не ты случайно?

К а р т о ш к а. Нет. Я вроде бы еще никого не убивала.

Г а м б у р г е р. Фантазия у тебя, конечно...

К а р т о ш к а. Что?

Г а м б у р г е р. Нервы лечи, говорю. Зачем тебе вообще с ним разговаривать?

Пауза.

К а р т о ш к а. Я не знаю. Просто мне хочется с кем-нибудь разговаривать.

Г а м б у р г е р. Дура ты, Картошка-фри! Никто тебя не съест.

К а р т о ш к а. Почему сразу «дура»?

Г а м б у р г е р. Потому что хочешь разговаривать.

К а р т о ш к а. А ты — нет?

Гамбургер. А я с Яндексом разговариваю, мне хватает.

Картошка. С кем?

Гамбургер. С Яндексом. Не пробовала? По-крайней мере, когда я спрашиваю его о чем-то важном, он всегда мне отвечает. И тогда мне кажется, что ему на меня не наплевать. Хотя это бред, конечно. Конечно, ему наплевать. Ну, то есть я думаю, это не потому, что он злой, а потому, что он Интернет, но иногда мне кажется, что ему больше всех не наплевать, потому что он даже если и выдаст ненужную фигню, все равно хотя бы попытается найти ответ для меня, а не смотрит телевизор целыми вечерами... По крайней мере, у меня создается иллюзия, вернее, он во мне ее создает, что я нужен ему...

Пауза.

Картошка. А я с рыбками в детстве разговаривала. А теперь только с девушками Глеба. Но они всегда молчат и никогда не отвечают.

Гамбургер. А меня не взяли в институт, представляешь? Недобрал одного бала. Только это все враки, я все написал правильно. Но на мое место взяли какую-то тупую богатую курицу, за которую отец заплатил. Мне потом уже сказали, что она вылетела после первой же сессии, потому что не смогла запомнить ни слова из того, что ей говорили на лекциях. А я всю зиму искал, чем бы мне заняться. Сидел неподвижно, а там, за окном, — зима, ветер и дерево. Одно и то же каждый день. Когда наступила весна, я спросил у Яндекса, чем мне заняться? И он отправил меня сюда.

Картошка. Странно, меня сюда тоже отправил Яндекс. Я не могла уже сидеть дома, мне просто надоело, что со мной никто не хочет разговаривать. У меня пропал отец, представляешь? Просто без вести. Просто пропал. И с тех пор я уже как будто целую вечность ни с кем не разговаривала.

Гамбургер. Оба-на! Без вести?

Картошка. Его нигде нет. И телефон не отвечает.

Гамбургер. И как ты теперь? Без отца?

Картошка. Плохо. Ты даже не поверишь, как... Такое ощущение, что наступил конец света, а ты все еще живешь. Просыпаешься по утрам и заставляешь себя умыться. Я даже умереть хотела. Но только это, говорят, грех... А я не знаю. Я думаю, что если я как бы случайно дорогу буду перебегать и упаду, а меня машина собьет, это же как бы не грех будет? Я на небесах потом скажу, что это я случайно... Я придумаю, что сказать.

Гамбургер. Оба-на! Ты это, ты подожди... Успеешь еще на небеса-то. Ты же молодая еще совсем. У меня вот отец пропал без вести еще раньше, чем я родился.

Картошка. Как ты думаешь, куда?

Гамбургер. Я все-таки надеюсь, что его убили. Ну, если бы я знал это точно, я бы оправдал его тогда. А так — не могу... Ведь я даже не знаю, как он выглядит. Иногда я иду по улице и всматриваюсь в лица — и мне кажется, что он среди них, а по моим ощущениям получается, что это примерно каждый второй. Однажды я напрямую спросил у Яндекса — кто он, мой отец?

Картошка. И что?

Гамбургер. Он мне не ответил.

Картошка. Почему?

Гамбургер. Потому что как раз в этот момент его отключили за неуплату. А больше я и не пытался...

Картошка. А мой отец был с нами всегда. И пока он был рядом, было странно вообще чего-то хотеть, и искать друзей, и на работу устраиваться... А потом мне показалось, что что-то случилось. Что-то очень страшное. Всего на минуту показалось, не больше, перед самым сном. Но я решила, что это ерунда, я просто чего-то переела на ночь, никакой катастрофы или трагедии произойти не может. А на следующее утро он замолчал... Телефоны, скайп, почта, контакт — ничего не отвечало, все стало неподвижным.

Гамбургер. А я...

От стены фаст-фуда отделяется человек в джинсовке. Супервайзер подходит к Картошке и Гамбургеру.

Супервайзер. Молодые люди, я тут уже полчаса стою, и все полчаса вы трындите друг с другом и не работаете!

Картошка. Мы просто...

С у п е р в а й з е р. Я штрафую вас на половину рабочего дня. Мы не запрещаем вам разговаривать! Но раздавать листовки! (*Забирает у Картошки стопку листовок, раздает их прохожим.*) Это так сложно? Это мешает общаться? Вот! Я раздаю листовки и общаюсь с вами! Ла-ла-ла! Бла-бла-бла! Ручки-то вот они! Работают!

Г а м б у р г е р. Мы немного заговорились.

С у п е р в а й з е р. Вот от тебя-то я меньше всего этого ожидал! На работу устраивался — клещами слова вытягивали.

К а р т о ш к а. Мы больше не будем.

С у п е р в а й з е р. Конечно, не будете, я вас по разным точкам разведу. (*Гамбургеру.*) Так, ты оставайся здесь... (*Картошке.*) А ты пошли со мной в машину, будешь раздавать на перекрестке.

Г а м б у р г е р. Подождите! То есть мы всегда теперь будем стоять по разным точкам? Навсегда?

С у п е р в а й з е р. Чего перепугался-то? Трагедия какая случилась? Сегодня в таком режиме поработаете, в следующую смену опять вместе. Я чего-то не понял. Вы сюда общаться приходите?

Г а м б у р г е р. Мы просто так хорошо сработались.

С у п е р в а й з е р. Сработались! Дружный коллектив у них! Проверять я вас теперь буду каждую смену! (*Гамбургеру.*) Ну, чего стоишь? Часики тикают, время идет! (*Картошке.*) Пошли в машину, подброшу до перекрестка...

Г а м б у р г е р (*Картошке*). Но в следующую смену вместе?

К а р т о ш к а. Конечно, вместе.

Г а м б у р г е р. А ты не передумаешь работать?

К а р т о ш к а. Нет.

Г а м б у р г е р. Картошка-фри — вкусная штука.

К а р т о ш к а. Гамбургеры вкуснее.

Г а м б у р г е р. Тогда до следующей смены?

К а р т о ш к а. Тогда до следующей...

Г а м б у р г е р. Что-то хотел спросить у тебя и забыл.

К а р т о ш к а. И я.

Г а м б у р г е р. Что-то очень важное.

К а р т о ш к а. И я.

Г а м б у р г е р. Но в следующий раз обязательно спрошу.

К а р т о ш к а. Вспомнишь и спросишь.

С у п е р в а й з е р. Эй, вы чего, ребята?

Г а м б у р г е р. Но в следующую смену вместе?

К а р т о ш к а. Конечно, вместе.

Г а м б у р г е р. А ты не передумаешь работать?

К а р т о ш к а. Нет.

Г а м б у р г е р. Я еще много чего смогу рассказать.

К а р т о ш к а. И я.

Г а м б у р г е р. Значит, до следующей смены?

К а р т о ш к а. До следующей.

С у п е р в а й з е р. Эй, так вы сейчас по третьему кругу пойдете! (*Берет Картошку за поролоновую руку.*) Пошли в машину.

За руку уводит Картошку-фри.

Г а м б у р г е р (*кричит вслед*). Вспомнил! Как тебя зовут?!

Картошка не слышит Гамбургера — она уже села к супервайзеру в машину.

Сцена третья

Темный подъезд. Глеб заходит в него, поднимается на второй этаж. Оглядывается. Подходит к обшарпанной темной двери, звонит в квартиру. Дверь открывает женщина в халате.

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Вам кого?

Г л е б. Скажите, а у вас все дома?

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Ну и?

Г л е б. Я бы хотел пообщаться с вами. Я из службы по переписи населения.

Ж е н щ и н а в х а л а т е. А в новостях чего-то не объявляли. Некогда нам.

Хочет закрыть дверь.

Г л е б. А у нас новая программа, пока экспериментальная. Решили каждой семье, согласившейся поучаствовать, платить деньги...

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Деньги? Это они молодцы, что решили! Это вы вовремя! Последняя сотня до зарплаты осталась, на проезд по карманам собираем. Проходите.

Пропускает Глеба в квартиру.

Тесная запущенная хрущевка. На диване в комнате лежит мужчина — по всему, муж женщины в халате, смотрит телевизор.

М у ж ч и н а. Мамочка, кто там?

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Встань да посмотри. Трусы подтяни — из переписи к нам пришли, деньги теперь платить будут по новой программе.

М у ж ч и н а. Деньги?

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Деньги! Вставай, щас показания давать будем.

Мужчина встает с дивана, подтягивает штаны, выключает телевизор. Глеб проходит в комнату, женщина усаживает его на стул. Сама садится рядом с мужем на диван.

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Ручку принести? Документы какие заполнить надо?

Г л е б. Нет. Достаточно устной формы.

Ж е н щ и н а в х а л а т е (*мужу*). Во! Видишь! Устной формы достаточно! А ты все президента нашего ругаешь!

М у ж ч и н а. А что он хорошего сделал? Нет, Валя, подожди, что лично тебе хорошего он сделал?

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Заткнись уже, а? Докритикуешься сейчас, молодой человек обидится и уйдет, и шиш нам с тобой! (*Глебу.*) Не обращайте внимания, это ему общения на политические темы не хватает. Как закодировала я его, так изо дня в день теперь выслушиваю... Раньше-то было где ему поговорить.

М у ж ч и н а. Нет, мамочка, ты не права... Я это говорю не от того, что мне поговорить не с кем, а просто если мы все вот будем с тобой молчать — так это что получится? Где демократия, ты мне объясни! Я свободный человек, Валя! Я свободный человек, ты мне покажи демократию!

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Вы не слушайте его! Вы начинайте. Спрашивайте.

Г л е б. Вы вдвоем живете?

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Мы, вообще-то, втроем.

Г л е б. А кто третий?

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Дочь. Лера.

М у ж ч и н а. Мамочка! Она нам не дочь. Мы же договорились, мамочка!

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Молодому человеку это знать не обязательно! Дочь у нас, понимаете... Мы ее любим очень.

М у ж ч и н а. Все ей отдали.

Ж е н щ и н а в х а л а т е. А она... Связалась, в общем... С проповедником каким-то. Кришнаит он или кто? Все мозги девчонке запудрил. В общем, с нового года мы ее не видели, и не звонит она нам.

М у ж ч и н а. Пусть только попробует.

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Ну что ты, что ты с ней сделаешь? Трубку бросишь? Чего ты дурака-то валяешь? Я что, не слышу, как ты по утрам к ним в общину звонишь, кричишь к телефону ее позвать? Что говорить-то тогда? Строишь из себя невесть что!

М у ж ч и н а. Я не строю. Валя! Я звоню, чтобы узнать, что жива-здорова. Придет — на порог не пущу, вот где жила, пусть туда и возвращается! Я звоню, чтобы узнать!

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Ерунду не городи! Я каждый день Бога молю, чтобы вернулась, а ты ерунду говоришь. Не доглядели, чего уж теперь?

М у ж ч и н а. А я не пущу! Какая она дочь, мамочка, какая она дочь? После того как мы ее на этом шествии придурков вылавливали, мерзли, а она даже не поздоровалась с нами! Кончились у меня к ней отцовские чувства! Я поседел уже, Валя!

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Ой! Замолчи, без тебя тошно. Я что, не видела, как ты по ночам на кухню уходишь и молишься?

М у ж ч и н а. Я молюсь? Мамочка, ты что?! Я взрослый человек, я в Бога не верю!

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Ну что ты отпираешься? Я же видела! Видела! А молитвенник кто домой принес?

М у ж ч и н а. Так на сдачу в книжном дали...

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Ну тебя! Все ты веришь, мне назло говоришь только... Вы спрашивайте дальше, молодой человек, не стесняйтесь. Трое нас здесь живут.

Г л е б. А вы часто общаетесь друг с другом?

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Да все дни напролет и общаемся, этого как

сократили, так ему делать больше нечего — только лежи да общайся. А это вопросы теперь такие, да?

М у ж ч и н а. Ну что ты говоришь такое, мамочка? А посуду кто моет? А по дому кто? У меня дел, думаешь, нет? А в магазин кто у нас в семье ходит? Ты просто не замечаешь этого, ты вот думаешь, если работаешь, а я дома сижу, так я бездельничаю сразу!

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Замолчи уже! Раз в неделю борщ сварит, и посмотрите, какая хозяйка выискалась!

М у ж ч и н а. А блинчики? Ела? Пальчики облизывала? А противень вчера кто отмыл?

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Ой, не смешите меня! Блинчики готовил — всю кухню мукой засыпал. Кто отмывал потом? Я отмывала!

М у ж ч и н а. Мамочка, ну постыдилась бы хоть при молодом человеке врать! Я сам почти всю кухню вымел, просто новости начались, я пошел смотреть. Я тебя просил за мной дометать? Я же тебе сказал — посмотрю и доделаю! Ты зачем за веник схватилась? Сама ведь схватилась, никто не просил, а меня обвиняешь!

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Кто тебя обвиняет? Я тебя обвиняю? После новостей два часа прошло, ты на диване лежал, жопой не двинул, мне по грязной кухне ходить прикажешь?

М у ж ч и н а. Мамочка! Мамочка, успокойся! Ты мне все нервы вымотала, мамочка! Ты мне все нервы...

Раздается звонок в дверь.

Ж е н щ и н а в х а л а т е (*мужчине*). Если твои пришли, выгоню на хрен!

Идет в коридор, открывает дверь. На пороге стоит молодой парень.

П а р е н ь. Скажите, у вас валидола не найдется, маме плохо.

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Вы из нашего дома?

П а р е н ь. Мы ваши соседи. В соседней квартире живем. Маме с сердцем плохо. Я «скорую» уже вызвал, а дома никаких лекарств...

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Папа, у нас валидол есть?

М у ж ч и н а (*из комнаты*). Я его пью, что ли?

Ж е н щ и н а в х а л а т е. А вы ей давление мерили?

П а р е н ь. Нет. У нас нечем.

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Так пойдемте, у меня аппарат есть... Сейчас. (*Ищет в тумбочке тонометр.*) Пойдемте, я измерю...

Они идут в соседнюю квартиру. Глеб идет за ними. Заходит в точно такое же темное и обшарпанное жилище, проходит в комнату. На кровати лежит женщина лет пятидесяти на вид. Женщина в халате, поздоровавшись, принимается измерять ей давление.

П а р е н ь. Это наши соседи, мам... Не переживай.

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Тихо! (*Измеряет давление.*) Повышенное. Ой, какой ужас! Двести тридцать на сто десять.

В квартиру заходят работники «скорой помощи» — две женщины. Фельдшер и медсестра.

Ф е л ь д ш е р. Здравствуйте. «Скорую» вы вызывали?

П а р е н ь. Я.

Ф е л ь д ш е р. Что случилось?

П а р е н ь. Маме плохо.

Ф е л ь д ш е р. Что конкретно беспокоит?

П а р е н ь. Сердце, сказала... Побледнела вся.

Ф е л ь д ш е р. Имя, фамилия.

П а р е н ь. Лесовских Анна Аркадьевна.

Ф е л ь д ш е р. Полных лет сколько?

П а р е н ь. Я не знаю... Мам, тебе сколько лет?

М а т ь. Сорок девять.

Ф е л ь д ш е р. Тихо! Не разговаривайте! Лежите! (*Парню.*) Место работы?

П а р е н ь. Я не знаю... Мам, где ты работаешь?

М а т ь (*еле слышно*). В библиотеке, сынок...

Ф е л ь д ш е р. Номер? Какая библиотека?

П а р е н ь. Мам?

М а т ь. Седьмая городская...

П а р е н ь. Седьмая городская.

Ф е л ь д ш е р (*медсестре*). Давление померим...

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Двести тридцать на сто десять, я только что измеряла...

Ф е л ь д ш е р. Что-то принимали? Лекарства, алкоголь?

П а р е н ь. Мам, ты принимала?

М а т ь. Нет.

Ф е л ь д ш е р. На что еще жалуетесь?

М а т ь. Головная боль, сердце болит...

Ф е л ь д ш е р. Дамочка, собирайтесь, в больницу поедем. (*Медсестре.*) Предынфарктное состояние. (*Парню.*) Ночную рубашку, полотенце, тапочки, зубную щетку... Спускайтесь, машина у подъезда. У нас носить некому, к сожалению.

П а р е н ь (*растерянно*). Мам...

М а т ь. Ночная рубашка в тумбочке, голубая... Полотенце в шкафу на нижней полке, тапочки под кроватью, зубная щетка в ванной, в стакане, где и твоя.

Парень собирает вещи матери. Медики выходят из квартиры, спускаются вниз.

Мать встает с кровати, обувается, надевает плащ.

П а р е н ь (*стоит с пакетом в руках*). Мама... Я с тобой поеду. Мам... Все нормально будет... Мам... Ты это... Не раскисай... Все нормально будет. Ты чего заболела-то? Мам... Мама... Мам... Мы с тобой еще чай будем пить по вечерам. Поговорим обо всем... Мам...

М а т ь. Все хорошо будет, сынок. Ты белобрысый у меня.

П а р е н ь. И похож на татарина. Мам... Мама... Пошли, держись за меня... Мам, ты нормально? Ты как себя чувствуешь?

Выводит мать из квартиры. Следом выходят женщина в халате и Глеб. Парень закрывает дверь ключом. В соседней квартире слышно, как мужчина разговаривает с кем-то по телефону.

Ж е н щ и н а в х а л а т е. Нет, он опять со своими треплется! Папа! Папа! Я кому сказала, никаких! Никаких! Никуда ты с ними не пойдешь! (*Глебу.*) Вы заходите, молодой человек, сейчас я ему дам разговоры с алкоголиками!

Женщина в халате заходит в свою квартиру. Глеб остается стоять на лестничной клетке. Мать парня спускается вниз по лестнице. Парень идет за ней.

П а р е н ь. Мама! Ну куда ты самато пошла? (*Идет за матерью, но возле Глеба вдруг останавливается на секунду, как будто поймав его взгляд. Смотрит на него и вдруг говорит, скорее даже себе, а не Глебу.*) Я так устал разговаривать с Яндексом.

Затем догоняет мать, берет ее под руку, они уходят. Глеб тоже спускается вниз, наблюдает, как мать и сын садятся в машину «скорой помощи». Машина уезжает. Глеб провожает ее взглядом, потом достает из кармана сотовый телефон, набирает какой-то номер.

Г л е б. Алло? Здравствуйте. А я могу заказать куклу? Да, оплата по карте, у меня скидка...

Уходит, разговаривая по сотовому телефону.

Сцена четвертая

Квартира Саши и Глеба. Саша сидит на полу, подстригает ногти. На диване сидит девушка-кукла.

С а ш а. Ты слышала — лифт на нашем этаже остановился?

Кукла молчит.

С а ш а. Это он! Он вернулся!

Вскакивает на ноги, бежит к двери. Раздается звонок. Саша открывает дверь. На пороге трое молодых людей, или подростков, — светловолосый мальчик, темноволосый мальчик и девочка.

С в е т л о в о л о с ы й. А Олега Геннадьевича можно?

С а ш а. Нет.

С в е т л о в о л о с ы й. Странно, нам дали его адрес.

С а ш а. Кто?

С в е т л о в о л о с ы й. В центре.

С а ш а. В каком центре?

Д е в о ч к а. Не важно. Он же здесь не живет. (*Мальчикам.*) Пошли.

С а ш а. Он здесь живет! Но его сейчас нет.

Т е м н о в о л о с ы й. А он скоро придет?

Д е в о ч к а. Просто мы звонили, а он недоступен совсем.

Т е м н о в о л о с ы й. Нужно же кому-то проводить занятия. Нас послали узнать.

Д е в о ч к а. Мы думали, может быть, заболел?

С а ш а. Вы проходите.

Саша пропускает ребят в коридор. Они с любопытством и восхищением рассматривают квартиру — похоже,

они не ожидали, что она такая большая.

Ребята снимают куртки и ботинки, проходят в зал. Здороваются с куклой. Та не обращает на них внимания.

С а ш а. А вы его давно знаете?

Т е м н о в о л о с ы й. Олега Геннадьевича? Он наш преподаватель.

Д е в о ч к а. Нужно говорить — ведущий.

Т е м н о в о л о с ы й. Да, ведущий.

С а ш а. А что он ведет?

Д е в о ч к а. Вы разве не знаете?

С а ш а. Нет.

Все трое мнутся, видимо, не очень хотят рассказывать.

С в е т л о в о л о с ы й. У нас центр.

Д е в о ч к а. Кризисной психологии.

Т е м н о в о л о с ы й. Да. Вот. Он ведет там у нас всякое, Олег Геннадьевич.

Пауза.

С а ш а. А может быть, вы хотите кофе? Давайте я вам сварю?

Гости переглядываются.

Д е в о ч к а. Давайте.

С в е т л о в о л о с ы й. Мне нельзя. У меня теперь давление от всего.

Д е в о ч к а. А у меня желудок болит постоянно.

С а ш а. Но я все-таки сварю, ладно? Может быть, кто-то захочет? Я сейчас!

Саша уходит на кухню.

Д е в о ч к а (*светловолосому мальчику*). Ты не парься. У меня, когда в первый раз, тоже было давление. Сказали, навсегда. А через год где-то все прошло. Организм еще молодой. Все прошло. Главное, алкоголь не пей и успокоительное на ночь принимать. А вот желудок уже не пройдет.

Т е м н о в о л о с ы й. Сожгла?

Д е в о ч к а (*кивает*). Я думала, чтоб наверняка.

Т е м н о в о л о с ы й. А у меня руки болели. Это, вообще, копец был, целый месяц. Я плакал даже. А сейчас только ноют. Я вставал тогда по ночам и в туалет уходил. Если к холодному прижать, то не так... Прижмешься к полу, к самому кафелю, и всю ночь синий... лежишь, и слезы, слезы... А наутро приходил санитар и уносил меня на руках в палату. Я тогда думал, что геем, наверное, стану. У меня реально волна по телу была, когда он меня на руки брал. Здоровый такой санитар, бородатый, как декан наш в институте. И его борода мне в лицо, так ласково. А я плачу, весь худой, съеженный. Он смотрел на меня строго и нес. А коридор длинный-предлинный. И я хочу прижаться к этому дядечке как можно теснее... И чтобы он нес меня долго-долго-долго... А он никогда не уставал, я это знаю. Он, наверное, уже до меня целую вечность плачущих людей из туалета по палатам разносил.

Д е в о ч к а. А у нас только бабушки там были...

Заходит Саша с подносом в руках, на подносе чашки с кофе.

С а ш а. Вот.

Ставит поднос на столик.

С в е т л о в о л о с ы й. А почему Олег Геннадьевич телефоны отключил, вы не знаете?

С а ш а. Нет. Я ему сама звоню постоянно — и всегда «абонент недоступен».

Д е в о ч к а. То есть вы... Вы не знаете, где он?

С а ш а. Нет. Мы уже подали заявление в милицию.

С в е т л о в о л о с ы й. Он пропал без вести?

С а ш а. Говорят, что так.

Д е в о ч к а. А что, как, когда?

С а ш а. Не приехал, и телефон перестал отвечать. Я не знаю. Я уже скоро с ума, наверное, сойду.

Д е в о ч к а. А вы его дочь?

С а ш а. Он всегда ведь был с нами, каждый день.

С в е т л о в о л о с ы й. А что в милиции?

С а ш а. Я не знаю, но они обещали найти. Что мой отец у вас вел?

Д е в о ч к а. Занятия всякие разные...

Т е м н о в о л о с ы й. Это что-то вроде Центра поддержки.

Д е в о ч к а. Мы все лежали в больнице. В разных больницах. А потом нас записали туда.

С а ш а. Расскажите мне про него. Всё, что знаете. Просто так получилось, что я ничего не знаю. Мы с Глебом, так получилось, ничего не успели узнать. Глеб теперь не разговаривает совсем.

Д е в о ч к а. Он вел у нас занятия по психологии. Говорил нам, что уныние — это грех. Объяснял, как надо любить, как надо радоваться.

С в е т л о в о л о с ы й. Мы еще вставали в круг и брались за руки.

Д е в о ч к а. Да. Мы где-то полгода у него занимались.

Т е м н о в о л о с ы й. Нас там немного совсем.

Д е в о ч к а. Сначала было много, а потом всех выписали.

С в е т л о в о л о с ы й. Он очень добрый был. Некоторые к нему потом специально приходили, когда уже выписались, за советом.

Д е в о ч к а. Он всем помогал — даже если без полиса, просто с улицы можно было приходить. Потому что на самом деле он там не работал. Он просто так вел занятия, чтобы помочь, а денег ему в этом центре совсем не платили.

С а ш а. А где он работал?! Вы знаете?

Д е в о ч к а (*недоуменно смотрит на Сашу*). Нет. Говорят, он был каким-то крупным бизнесменом.

С в е т л о в о л о с ы й. У него был крутой бизнес, говорят.

Т е м н о в о л о с ы й. Он, наверное, что-то продавал.

С а ш а. Нефть?

Д е в о ч к а. Наверное. А может, и газ... Или цветные металлы.

С в е т л о в о л о с ы й. Мы на самом деле никогда не спрашивали. Мы про другое, вообще-то, разговаривали.

Д е в о ч к а. Знаете, как он нас любил?

Т е м н о в о л о с ы й. Он меня любил очень.

С в е т л о в о л о с ы й. Он всех любил.

С а ш а. А когда вы его в последний раз видели?

Д е в о ч к а. Пятнадцатого. У нас было занятие, он нам рассказывал, что нужно искать в себе силы для любви. Что даже если нет сил, нужно любить обязательно, даже почти что через силу, что нужно прощать и любить.

С в е т л о в о л о с ы й. Что без любви точно ничего не получится. Мы сначала плохо слушали.

Т е м н о в о л о с ы й. Я слушал с самого начала.

С в е т л о в о л о с ы й. А потом он нас даже не заставлял, но мы сами все затихли.

Д е в о ч к а. Он всегда интересно говорил.

С в е т л о в о л о с ы й. После пятнадцатого он больше не приезжал. Мы ему потом звонили много раз. И вот — решили прийти, чтобы уже точно выяснить.

Д е в о ч к а. За нас никто теперь в центре больше не хочет браться. Мы отказники. Так про нас теперь говорят.

С в е т л о в о л о с ы й. И нас разгонят по домам. Только он нами занимался.

Д е в о ч к а. Нет, конечно, это его дело — ему же никто за нас не платил, и он не обязан. Но мы решили прийти, чтобы уже точно узнать — ждать нам его или нет.

С а ш а. Он, наверное, скоро вернется. Я не знаю, но мне кажется, что вернется.

Т е м н о в о л о с ы й. Нет. Он бы не пропал так просто. Он не такой человек.

С а ш а. Я не знаю...

Т е м н о в о л о с ы й. Ладно, мы пойдем тогда.

Д е в о ч к а. А если с ним что-то случилось?

С а ш а. Нет. С ним не могло ничего случиться.

Т е м н о в о л о с ы й. Мы пойдем.

С а ш а. Вы приходите еще, пожалуйста. Глеб не разговаривает со мной совсем. Мы можем что-нибудь делать.

Д е в о ч к а. Мы придем, если хотите. Когда вы дома?

С а ш а. Я всегда дома. Только теперь еще работаю. Я познакомилась на работе с одним мальчиком. Вроде бы он мальчик... По виду, по крайней мере, похож. Он, наверное, самый лучший... Я его тоже обязательно позову. Будем все вместе.

Д е в о ч к а. Да. Нужно держаться вместе, раз такая беда...

С в е т л о в о л о с ы й. Мы придем.

Гости и Саша выходят в коридор, ребята одеваются, прощаются с Сашей и уходят. Кофе так и остается невыпитым.

В подъезде ребята разговаривают.

Т е м н о в о л о с ы й. Подождите меня.

Д е в о ч к а. Что-то забыл?

Т е м н о в о л о с ы й. Нет, у меня голова кружится. Воздухом подышу...

Выходит в дверь, которая ведет на общий балкон в подъезде.

С в е т л о в о л о с ы й. Эй, ты куда? Ладно... (*Девочке.*) Я давно тебе хотел сказать. В общем, я решил... Этот раз будет последним.

Д е в о ч к а. Не уходи, пожалуйста.

С в е т л о в о л о с ы й. За этот год я так и не научился любить, не научился прощать. Мне, вообще, все равно. Внутри меня пусто. Я думал, придет весна и все поменяется. Но ничего не случилось. Только Олег Геннадьевич ушел.

Д е в о ч к а. А я?

С в е т л о в о л о с ы й. Что ты?

Д е в о ч к а. Я не смогу без тебя.

С в е т л о в о л о с ы й. Не говори ерунды.

Д е в о ч к а. Я не говорю. Если ты уйдешь, я тоже уйду. Мне ничего уже не страшно, все равно желудок будет болеть до старости, уксус все сжег. Но не уходи. Не делай этого, пожалуйста.

С в е т л о в о л о с ы й. Это все фигня. Ты нормально будешь жить. А я — моральный урод.

Д е в о ч к а. Моральные уроды живут спокойно и никогда ничего не пытаются с собой...

С в е т л о в о л о с ы й. Ты не понимаешь! Мне все равно! Мне неинтересно! Идет снег, дождь, ветер, туман, зима, лето, осень — это все проносится передо мной, как картинка, и мимо идут люди. Олег Геннадьевич говорил, что нужно любить всех, весь мир, а я никого не могу полюбить, я даже себя не могу полюбить. У меня самый низкий ай-кью в классе, понимаешь?

Д е в о ч к а. И со мной тебе неинтересно?

С в е т л о в о л о с ы й. Не знаю... Может быть. Я ни с кем больше не общаюсь.

Д е в о ч к а. Общайся со мной. Расскажи мне про все это. Все в подробностях. Я буду слушать. Я даже в туалет не пойду, если захочу, а буду сидеть и слушать тебя. Даже если придется не спать всю ночь. Мне все про тебя интересно.

С в е т л о в о л о с ы й. Я не смогу тебе рассказать. У меня внутри так много... Я бы хотел тебе рассказать. Про свою пустоту, про свое одиночество, про свои страхи. Но я не умею. Я просто таких слов не подберу. И никто не подберет.

Д е в о ч к а. Расскажи, как умеешь. Говори все, что хочешь.

С в е т л о в о л о с ы й. Нет. Я так решил. Только не переубеждай меня, ладно?

Д е в о ч к а. Если ты с собой что-нибудь сделаешь, я тебя убью! Я тебя никогда не прощу!

С в е т л о в о л о с ы й. А если ты потом разлюбишь меня?

Д е в о ч к а. Я тебе могу поклясться, что никогда.

Светловолосый садится прямо на холодный пол.

С в е т л о в о л о с ы й. Я боюсь.

Д е в о ч к а (*садится рядом*). Рассказывай мне.

Берет его руки в свои.

С в е т л о в о л о с ы й. Я сижу в комнате, и на меня орут родители. Тогда я выпил таблетки, чтобы ничего не слышать, и потерял сознание через два часа. А потом на меня орали еще больше. Отец сказал мне, что я не мужчина. Только меня это вообще не задело. Меня задело, что моих рыбок мама отдала знакомым, типа в наказание мне за то, что я не хотел жить. А в школе меня начали называть самоубийцей, суицидником, шизиком. Я специально брал с собой бритву и на уроках резал себе вены. Не сильно. Мне просто хотелось отомстить им как-то. Чтобы они боялись. А после уроков я уходил в зоомагазин и смотрел там на рыбок — я мечтал, что накоплю денег и куплю себе таких. Но потом папа отобрал у меня все накопленные деньги, потому что застал за кое-чем в ванной... Это неинтересно. Тебе неинтересно, я вижу. Это все детский лепет! Я не мужчина, ты слышишь, я черт знает что, я — моральный урод! Уходи. Это тебя не касается!

Д е в о ч к а. Мне было интересно.

С в е т л о в о л о с ы й. Интересно в цирке.

Д е в о ч к а. Я тебя понимала.

С в е т л о в о л о с ы й. А я тебя не понимаю! Я — ничтожество, посмот-

ри на меня! Я урод, у меня прыщи, от меня все время пахнет потом, я тупой и ни на что не гожусь!

Д е в о ч к а. У меня зато изо рта воняет, потому что желудок сожжен! И груди нет совсем.

С в е т л о в о л о с ы й. У меня нос кривой! Я не могу даже одного раза отжаться. Я слабак! Если на тебя нападут хулиганы, я даже не смогу тебя защитить!

Д е в о ч к а. А меня обзывали самой страшной девочкой класса! На меня никто не нападет — кому я нужна?!

С в е т л о в о л о с ы й. У меня перхоть.

Д е в о ч к а. А у меня гайморит.

С в е т л о в о л о с ы й. А я до десяти лет в постель ссался!

Д е в о ч к а. А я до двенадцати. Знаешь, как стыдно?

С в е т л о в о л о с ы й. Кому ты рассказываешь? Особенно в гостях, если остаешься на ночь, когда родители спрашивают...

С в е т л о в о л о с ы й и д е в о ч к а (*почти хором*). «Ты сходил на горшок перед сном?»

Пауза.

С в е т л о в о л о с ы й. Где этот урод? Пошли уже!

Толкает дверь, ведущую на балкон. Дверь заперта. Он толкает дверь еще раз — дверь чуть-чуть приоткрывается. Становится понятно, что она чем-то подперта. Светловолосый толкает дверь еще и еще, веник, что был просунут в ручку двери, вылетает, дверь открывается. Светловолосый и девочка выходят на балкон. На балконе никого.

Д е в о ч к а. Где он?

С в е т л о в о л о с ы й. Не знаю.

Д е в о ч к а. Отсюда больше нет выходов.

Пауза.

С в е т л о в о л о с ы й. Не смотри вниз. Пожалуйста, не смотри.

Д е в о ч к а. Нет! Ты с ума сошел? Нет!

С в е т л о в о л о с ы й. Двадцать третий этаж.

Д е в о ч к а. Но!

Хочет подойти к перилам балкона.

С в е т л о в о л о с ы й (*преграждает ей дорогу*). Не смотри вниз! Я сам все сделаю — вызову «скорую», милицию. Ты иди домой. Я после приду.

Д е в о ч к а. Я с тобой.

С в е т л о в о л о с ы й. Нет. Пожалуйста.

Пауза.

Д е в о ч к а. Как он вообще мог... Нет.

С в е т л о в о л о с ы й. Он дурак. Иди домой. Я сразу же к тебе.

Д е в о ч к а. Я с тобой.

С в е т л о в о л о с ы й. Нет. Ты не должна смотреть. Я все сам.

Д е в о ч к а. Почему?

С в е т л о в о л о с ы й. Я боюсь за тебя. Я боюсь каждый день, что тебе неинтересно со мной. Что ты уйдешь, и я тебя больше не увижу. Во мне нет никаких достоинств, это вообще удивительно, что ты со мной общаешься.

Д е в о ч к а. Во мне тоже одно уродство.

С в е т л о в о л о с ы й. Нет. Ты очень красивая. Ты добрая. Ты умная. И я боюсь за тебя каждый день.

Д е в о ч к а. Дурак. Это ты такой.

С в е т л о в о л о с ы й. Иди домой. Я скоро приду. Предупреди маму, что я приду. Пошли. Я поймаю тебе машину.

Д е в о ч к а. Я с тобой!

С в е т л о в о л о с ы й. Нет. Я должен сам...

Берет ее за руку и уводит с балкона.

Сцена пятая

Саша сидит в своей квартире на диване, смотрит из окна кино, которое показывают на стене торгового центра.

Фильм про великие страдания и большую любовь. Героиня в холодном океане лежит на обломке корабля. Корабль только что утонул. Рядом с ней в воде, цепляясь за обломок, из последних сил держится юноша. Юноша что-то беззвучно говорит героине, та берет его за руку, целует в холодные губы. Потом оба героя, кажется, засыпают, чтобы умереть — замерзнуть в холодных водах Антлантики. Юноша замерзает первым и тонет — уходит черной тенью в глубину океана. Саша плачет, прижимает руки к груди. В квартиру заходит Глеб. В его руках большая темнокожая кукла.

Г л е б. Энди вернулась.

С а ш а. Здравствуй, Энди. Я рада, что ты теперь с нами. (*Глебу.*) Она рада? (*Пауза.*) Хорошо, Энди, что ты вернулась к нам.

Г л е б (*кивает на свою предыдущую девушку-куклу.*) Убери ее.

Саша послушно берет куклу и уносит ее в чулан. Возвращается. Глеб усадил Энди за стол, наливает ей сок в чашку.

С а ш а. Может быть, я сварю всем нам кофе?

Г л е б. Энди не любит кофе.

Молчание.

С а ш а. У меня теперь стало так много друзей. (*Молчание.*) Глеб! Не принимайся заново! Думаешь, я не переживаю об отце? Думаешь, мне хорошо? Я все время его жду. А ты, ты опять взялся за свое. Отец не любил Энди, не поощрял твою любовь. Раньше ты разговаривал со мной. Ты любил меня. Раньше. Помнишь? (*Молчание.*) Скажи мне что-нибудь... Скажи!

Г л е б. Тебе будет неинтересно, Саша. Ты все равно ничего не поймешь. И тебе будет неинтересно.

С а ш а. Мне интересно. Расскажи, что было с тобой сегодня.

Г л е б. Могильщики сказали, что я достал их, и в следующий раз они сдадут меня в психушку. Но я заплатил им денег, и они заткнулись.

С а ш а. Супер! Здорово! Интересно!

Г л е б. Всё.

С а ш а. И больше ничего?

Г л е б. Энди снова с нами, ты это видишь.

С а ш а. Зачем ты закапываешь ее каждый раз?

Г л е б. Не знаю. Я сначала ведь убиваю ее. И мне кажется, что произошло что-то очень страшное, что-то непоправимое. Потом я хороню ее. И все это время пытаюсь забыться — завожу новых девушек, стараюсь не думать о ней. А потом я плачу деньги могильщикам, и они ее откапывают. Она живая! Это была ошибка. Она не умерла! Ничего страшного не случилось, это просто игра...

С а ш а. В этот раз ты опять ее убьешь?

Г л е б. Да. Она всегда будет умирать, а потом возвращаться ко мне. Я всегда ее буду ждать.

С а ш а. Даже теперь? Без отца?

Г л е б. Он скоро вернется.

С а ш а. Я тоже так думаю. (*Пауза.*) А что, если Энди умрет по-настоящему?

Пауза.

Г л е б. Если Энди умрет, то она воскреснет.

С а ш а. А если все-таки умрет?

Г л е б. Тогда у меня не будет больше других девушек.

С а ш а. Ты хороший, Глеб. Ты мой брат. Я тебя всегда люблю. Помнишь, как мы ждали отца по вечерам, когда были маленькими? Садились у окна, брались за руки и смотрели на темную улицу. И никогда не ссорились в это время. Ты научил меня считать звезды. Ты всегда насчитывал больше меня, но всегда отдавал мне часть своих...

Г л е б. Нет.

С а ш а. Почему ты все забыл?

Г л е б. Это же ерунда. Иди спать, Саша.

С а ш а. Почему ты никогда не разговариваешь со мной?

Г л е б. Это неинтересно. Я не смогу это рассказать. Иди, пожалуйста, спать.

С а ш а. Ты уже столько времени ходишь в одной и той же одежде, спишь в ней же, не причесываешься, умываешься раз в два дня, почему, Глеб? Давай я постираю тебе одежду? Давай я наберу тебе ванну? Давай я что-нибудь приготовлю?

Г л е б. Я не хочу есть. Иди спать.

Саша уходит в зал, ложится на диван. Глеб садится на колени к Энди, прижимается к ней, кладет свою голову ей на грудь.

Г л е б. Ты вернулась. Ты живая. Ты никогда не умрешь. Я никогда не потеряю тебя. И ты будешь любить меня всегда. Люби меня, Энди. Ты ведь любишь. Пожалей меня. Мне было так одиноко. Я скучал. Я весь извелся. Все неправда. Ты пела мне когда-то, помнишь, что все неправда. Ты вернулась. А я скучал. Ты будешь всегда, всегда... Ты всегда поймешь и никогда не обманешь. Не оттолкнешь и не пропадешь без вести... Я зову тебя, и ты возвращаешься. И я тоже буду всегда. Всегда с тобой. Мы никогда не умрем. Я люблю тебя, и ты люби меня, навсегда, навсегда, навсегда...

Глеб берет Энди на руки, уносит в зал. Кладет куклу на диван и ложится рядом, закопав свое лицо в ее груди. Саша тоже обнимает Энди.

Сцена шестая

Квартира Саши и Глеба. Зал. Посреди зала стоит стол. На столе стоит гроб. В гробу лежит Энди. Над гробом стоит Глеб и смотрит на Энди, гладит ее по лицу.

Г л е б. Я ведь нечаянно тебя убил. Я не хотел. Я просто хотел проверить, что будет, если тебя вдруг задушат. Я боялся, что тебя могут задушить. Вдруг, когда-нибудь... Бандиты какие-нибудь. Я решил проверить. А ты перестала дышать.

В квартиру заходит Саша, в руках у нее цветы.

С а ш а (*кладет цветы в гроб*). Мне очень жаль, что ты умерла, Энди. Надеюсь, там тебе будет хорошо. Мы все скорбим по тебе. (*Глебу.*) Так?

Г л е б. Да. Мне сейчас очень плохо...

С а ш а. Мне тоже плохо, Энди. Но мы не будем плакать. Чтобы тебе было легче на небесах.

Г л е б. Похороны в двенадцать.

С а ш а. Есть еще десять минут.

Глеб прижимается к Энди, Саша берет Энди за руку, стоят так какое-то время. У Глеба звонит сотовый телефон, Глеб берет трубку.

Г л е б. Да? Да... Сейчас я спущусь. (*Отключает телефон.*) Приехала машина.

Выходит из квартиры. Саша, подождав какое-то время, вытаскивает Энди из гроба, тащит ее за ноги, выбегает из квартиры с куклой, прихватив с собой сумку, которую она, по-видимому, заранее приготовила. В подъезде Саша идет не к лифтам, а к дверям, ведущим на черный ход. Долго спускается по лестнице. Выбегает из подъезда с задней стороны дома, бежит мимо торгового центра, за складские помещения. Там она кладет Энди на землю, достает из сумки бутылку водки, обливает водкой Энди. И поджигает куклу. Кукла вспыхивает мгновенно, горит, выпуская из своего тела черные едкие клубы дыма. Саша смотрит на горящую Энди и плачет. Потом идет домой.

Саша заходит в квартиру. В зале Глеб стоит у пустого гроба.

Г л е б (*Саше*). Энди куда-то пропала.

С а ш а. Может, она передумала умирать?

Г л е б. Нет. Я же ее задушил. Она же была мертвая.

С а ш а. Я ее сожгла.

Г л е б. Что?!

С а ш а. Сожгла.

Г л е б. Ты?

С а ш а. Я.

Пауза.

Г л е б. Дура! Ты что наделала, дура! Что ты сделала?!

С а ш а. Ей было не больно, она же уже мертвая.

Г л е б. Нет, ты не могла... Не могла... Нет.

С а ш а. Глеб, ей не было больно, не потому, что она умерла, а потому, что она кукла! Кукла, слышишь? Она неживая! Она ненастоящая! Она не любит тебя, Глеб! Она неживая, она не может любить! Я тебя люблю! Я! Я плачу из-за тебя! А ей все равно, ей плевать, она кукла, кукла, кукла! Я тебя люблю, Глеб. Я с тобой навсегда! Я тебя никогда не брошу и не разлюблю! Почему ты не говоришь со мной, Глеб? Почему ты не рассказываешь мне? Ей неинтересно, им всем неинтересно, мне интересно, потому что я живая, я смогу понять. Ты меня слышишь, Глеб? Ты меня вообще слышишь?

Г л е б. Нет... Скажи, что ты пошутила.

С а ш а. Ты боишься за нее, а я с тобой была с самого рождения. Почему ты не боишься за меня? А если я уйду?

Г л е б. Ты никогда не уйдешь.

С а ш а. А если? Вдруг?

Г л е б. Перестань нести ерунду! Что ты с ней сделала? Что ты с ней сделала?!

С а ш а. Я сожгла ее. Она там, где гаражи. Иди, она, может, еще не до конца сгорела. Силикон плохо горит и не разлагается в земле.

Г л е б. Ты сожгла мою Энди... Ты сожгла мою Энди... Ты сожгла единственного человека, который меня любил. Единственного, который... Она меня понимала, она никогда бы меня

не предала. Единственного человека... Ты сожгла.

С а ш а. Глеб, это все глупости. Вернется отец, и ты поймешь, какие это все глупости.

Г л е б. Больше никого. Не осталось ни одного человека. Ты сожгла Энди... Ты сожгла Энди.

Глеб смотрит на Сашу и затем вдруг кидается на нее, валит ее на пол, бьет подушкой.

Темнота. Пыхтение, звуки борьбы.

Сцена седьмая

Улица у фаст-фуда. Из фаст-фуда выходит Гамбургер с цветами в руках. Подходит к Картошке-фри.

Г а м б у р г е р. Это тебе.

Протягивает цветы.

К а р т о ш к а (*мужским голосом*). С чего это? Ты гей, на, что ли?

Г а м б у р г е р. Оба-на! А где Картошка?

К а р т о ш к а. Ну я, на, здесь главная картошка!

Г а м б у р г е р. Где другая картошка? Картошка — девочка-картошка!

К а р т о ш к а. Я — картошка, на! Но я не девочка, понял? Девочку себе в другом месте поищи!

Г а м б у р г е р. Вас супервайзер сюда поставил?

К а р т о ш к а. Ставят раком! Не поставил, а попросил!

Г а м б у р г е р. Где супервайзер?

К а р т о ш к а. Тут где-то бродит. Работай давай, гамбургер! А то съем вместе с салатом!

Смеется.

Гамбургер идет обратно к фаст-фуду, сталкивается с супервайзером.

С у п е р в а й з е р. Так, опять не работаем! Опять хотим быть оштрафованным?

Г а м б у р г е р. Где? Где она?

С у п е р в а й з е р. Кто?

Г а м б у р г е р. Она! Картошка-фри!

С у п е р в а й з е р. Ты голодный?

Г а м б у р г е р. Другая! Другая картошка, та, что работала со мной!

С у п е р в а й з е р. Сейчас по спискам посмотрим, куда ее кинули. Как ее зовут?

Г а м б у р г е р. Я не знаю.

С у п е р в а й з е р. А фамилия?

Г а м б у р г е р. Не знаю.

С у п е р в а й з е р. Как она выглядела хотя бы?

Г а м б у р г е р. Я не знаю!!! Вы же должны помнить, кто здесь в прошлый раз работал! Посмотрите, в прошлую мою смену со мной работала девочка!

С у п е р в а й з е р. Ты чего! Я эти списки храню, что ли? Где-то, может, валяются... Я же так, для себя составляю, чтоб спокойнее... Фамилию скажи, я тебе скажу, где она работала.

Г а м б у р г е р. Но я не знаю фамилии!

С у п е р в а й з е р. Да придет она, не переживай. Может, заболела?

Г а м б у р г е р. Она не могла заболеть! Она обещала!

С у п е р в а й з е р. Или на другой точке стоит.

Г а м б у р г е р. На перекрестке?

С у п е р в а й з е р. Не, на перекрестке сегодня парень-пицца, по-моему. Точно, Дима! Диму я давно знаю.

Г а м б у р г е р. Вспомните, как ее зовут, пожалуйста!

С у п е р в а й з е р. Да не помню я! Вас много таких, а я один! Опиши, как она выглядела, я, может быть, вспомню.

Г а м б у р г е р. Я не знаю.

С у п е р в а й з е р. Ну и о чем разговор тогда? Так, парень, по-моему, ты слишком много разговариваешь! Давай-ка за работу, придет твоя пропажа. Влюбился, что ли?

Гамбургер не отвечает, заходит в фаст-фуд, садится за столик, пишет что-то на салфетке. Затем подходит к кассиру.

К а с с и р. Свободная касса.

Г а м б у р г е р. У меня такое дело... В общем, я ищу Картошку-фри.

К а с с и р. Вам большую, маленькую, среднюю?

Г а м б у р г е р. Это девочка. Картошка-фри — это девочка, она работала тут со мной в прошлый раз. А сегодня она не пришла. Я не знаю, по какой причине... Теперь я ее ищу. Я не знаю, как ее зовут. И как она выглядит, тоже не знаю. Но если она меня будет искать, вот. (*Протягивает салфетку.*) Я тут записал — и имя, и фамилию, и телефон, и внешние данные, и адрес, и электронную почту, и скайп, и ник

в контакте... Если к вам вдруг подойдет девочка и будет искать какого-нибудь Гамбургера, вы ей отдайте это, пожалуйста... Это она меня будет искать. Это я Гамбургер. Вы ей, пожалуйста, отдайте. Это, значит, она меня ищет. Вы ей скажите, что я ее тоже искал, хорошо? Просто мы договорились, что теперь будем вместе работать, ничего страшного, конечно, в том, что она не пришла, нет... Никакой трагедии. Просто... Если она меня вдруг будет искать, вы ей обязательно передайте...

Кассир долго и непонимающе смотрит на Гамбургера, потом говорит задумчиво.

К а с с и р. Свободная касса...

Сцена восьмая

Квартира Глеба и Саши. На столе стоит гроб. В гробу лежит Саша. Глеб сидит рядом, смотрит на Сашу долго. Держит ее за руку.

Г л е б. Саша... Вставай. Я же пошутил.

Саша не отвечает. Она мертва.

Г л е б. Саша... Ты чего? Это же просто подушка... Ты зачем посинела-то? Ты же не умерла. Ты почему не дышишь? (*Пауза.*) Саша, я кофе хочу. Свари мне кофе, а? (*Пауза.*) Вставай. Скоро отец вернется. Что я ему скажу? Я же пошутил. Это же всего лишь подушка была... Я и не держал долго. Ты почему дышать-то перестала? Ты так шутишь надо мной, что ли? (*Пауза.*) Вставай, поговорим с тобой. Как в детстве, в окно посмотрим. Вставай. Я с тобой теперь буду разговаривать. Ты же мне сестра. Саша... Саш... (*Трогает Сашу за плечо.*) Вставай! Ты почему такая холодная? Тебе кофту принести? Вставай! Саша! Вставай! Вставай! Я же тебя просто так в гроб положил, думал, очнешься — поделом тебе будет! Вставай! Саша! Вставай! Вставай! Вставай!

У Глеба начинается истерика, он пытается вытащить Сашу из гроба, тормошит ее за плечи, целует, щиплет, трясет гроб, но все безрезультатно. Саша мертва.

Раздается звонок в дверь. Глеб идет в коридор, открывает. На пороге милиционер. В руках у него большой конверт с документами.

М и л и ц и о н е р (*радостно*). Здравствуйте! Вы — Глеб, я так понимаю? Рязанский паренек к вам с радостной вестью! Отца мы вашего нашли — жив, здоров! Хотели по почте отчет отправить, а я думаю: дай-ка собственноручно, так сказать, занесу. Я в прошлый раз с вашей сестренкой разговаривал, Сашей. Где она, кстати? Нет ее дома? Так вот, она мне такой подарок сделала замечательный... В общем, это не важно, я просто отблагодарить решил, раз она меня в контакте не нашла, — вот собственноручно письмецо и принес, чтобы не ждать вам, не беспокоиться. (*Протягивает Глебу конверт. Глеб молча забирает его.*) Ну, всего доброго вам желает паренек из Рязани! И еще... Вы Саше передайте. Я теперь абсолютно счастливый человек. Она знает, почему... Передадите? Ну все, мне бежать надо, меня девчонка дома ждет!

Милиционер уходит. Глеб возвращается в зал, садится рядом с гробом, держит в руках конверт.

Г л е б. Саша, отца нашли... Он вернулся, Саш! Вставай...

В квартиру заходят двое могильщиков. Дверь Глеб так и не запер, поэтому им даже не пришлось звонить. Могильщики осматриваются.

П е р в ы й м о г и л ь щ и к. Эта?

В т о р о й м о г и л ь щ и к. Эта, эта... Второй раз за сегодня. (*Шепчет.*) С утра-то приезжали, а над ним, видно, подшутить кто-то решил, и куклу у него эту утащили! Он к нам выбежал, весь как в истерике, — говорит, нет куклы, позже приезжайте, когда найду! Сестра, говорит, утащила, я ей взбучку устроил — сейчас отдаст. Шизик! Только ты молчи, понял? У нас к нему все уважительно стараются...

П е р в ы й м о г и л ь щ и к. Конечно, за такие-то деньги...

Проходят в зал.

В т о р о й м о г и л ь щ и к. Привет, Глеб. Что, нашлась пропажа? (*Заглядывает в гроб.*) А это другая уже какая-то у тебя... Или та же самая? Я уж и забыл. Ну что, хоронить бум?

П е р в ы й м о г и л ь щ и к. Я специально на тебя посмотреть приехал, парень. Про тебя в нашей бригаде легенды уже ходят. Знаменитость!

Второй могильщик. Молчи! Не видишь, горе у пацана. (*Тихо.*) Тебе какая разница, за такие деньги, а?

Первый могильщик. Да нет, я понимаю, горе... Это... Соболезную.

Первый могильщик подходит к гробу, смотрит на Сашу.

Первый могильщик. Не, это реально кукла? Серьезно? Не, ребята, вы гоните, это мертвая девочка, вы чё? (*Напарнику.*) Киря, я не буду ее хоронить, это мертвый человек, это никакая не кукла.

Второй могильщик отводит первого в сторону.

Второй могильщик. Андрюха, это кукла, я тебе отвечаю на все сто! Мы ее, знаешь, сколько раз хоронили? А потом откапывали. Кукла! Не тлеет в земле! У этих американосов там скоро Бога от дьявола не отличишь, а не то что человека от куклы. Потрогай — там силикон у нее внутри. Я тебя зачем сюда взял? За такие деньги, знаешь, можно и помолчаливей кого найти...

Первый могильщик. Да чё я? Просто на человека очень похожа. Вот и перепугался.

Второй могильщик. Андрюх, спокойно! Это кукла — я тебе зуб даю, вот чем хочешь клянусь, я этого паренька уже два года знаю. Он шизик, конечно, но тихий... Ты у нас две недели всего работаешь, останешься, так еще столкнешься с ним не раз. Мы после его заказов всегда отрываемся так славно — в сауну едем, девочек заказываем, коньяк, опять же, дорогой... Хороший парень, милый. Всё, пошли.

Возвращаются к гробу.

Первый могильщик (*трогает Сашу за руку*). Не, ну реально!!! До чего человечество дошло! Как настоящая! Не сказали бы, что кукла, никогда бы не догадался!

Второй могильщик. Что, взяли?

Берут гроб, выносят его из квартиры.

Второй могильщик. Спускайся, Глеб, мы тебя внизу ждем. Скоро воскреснет твоя барышня, не переживай... На днях помнишь, как она у нас с тобой воскресла? Как миленькая взяла да и воскресла! Откопали — и живая! Делов-то! Сам ведь говорил: она у тебя всегда воскресает. Ну вот и откопаем скоро! Да?

Могильщики уходят, унося с собой гроб с мертвой Сашей. Глеб остается сидеть на том же месте и в той же позе. Он сидит так очень долго, смотрит в одну точку, затем, как будто очнувшись, распечатывает конверт с письмом.

Глеб (*читает*). «Отдел внутренних дел Ленинского района УВД. Извещение. Сообщаю вам, что по вашему заявлению о пропаже гражданина Балканова Олега Геннадьевича от восемнадцатого мая две тысячи десятого года было заведено розыскное дело № 343-55 от двадцать второго мая две тысячи десятого года. В результате проведенных розыскных мероприятий выяснено, что гражданин Балканов Олег Геннадьевич проживает по адресу, сообщить который родственникам он отказался.

Вследствие нахождения разыскиваемого лица, розыскное дело №343-55 от двадцать второго мая две тысячи десятого года закрыто. Дознаватель отдела розыска старший лейтенант милиции Ушаков Н.Г. Шестнадцатое июня, две тысячи десятый год».

Глеб бросает письмо на пол. Сидит, смотрит в окно — на стену торгового дома, где раньше показывали кино. Но там что-то сломалось и теперь никакого кино больше не показывают, лишь черные полосы бесконечными лентами бегут по стене.

Сцена девятая

Темный чулан. Почти ничего не видно, только силуэты трех молодых девушек. Они тихо разговаривают между собой.

Первая. Душно... У меня ресница отклеивается, кажется. Девки, посмотрите?

Вторая. Нет. Нормально всё. А помните, Саша забрала малышку? Мне кажется, это он ей сказал. Это для него она забрала.

Первая. Он не вернется за нами. Знаете, девки, мне кажется, его нет... Он красивая кукла, конечно, но он — глюк. Наш большой общий глюк.

Вторая. Неправда.

Первая. Правда... Да плевать я на него хотела! Мне и здесь хорошо!

Чем тебе, вообще, не жизнь? Чё тебе еще надо? Сидеть, ждать его? Пошел он в жопу, слышишь? Пошел он в большую силиконовую жопу! Кто он такой? Хватит гнать, хватит депрессовать и пускать слюни! Если его нет — то пошел он в жопу, а если есть — то тем более пошел, раз не приходит к нам!

В т о р а я. Чё ты вообще?

П е р в а я. Да надоело! Воете тут! Живете в тепле, красивые, все в исправности, ни одной трещинки на теле!

Т р е т ь я. А мне так хочется верить... Так хочется знать, что я кому-то нужна. Что я появилась не просто так, не для себя. Что есть на свете хоть кто-то, хоть кто-то, кому не наплевать, хоть кто-то, кто любит меня ни за что, а просто так, априори, по факту моего существования... Мне все равно кто он, все равно, где он и сколько ему лет. Пусть это будет кто угодно, но пусть он полюбит меня навсегда. Навсегда... Полюбите меня кто-нибудь, пожалуйста, полюбите. Кто-нибудь! Пожалуйста! Полюбите меня, я хорошая, я очень хорошая, я честная, я добрая, я умная... Я стану еще лучше. Только навсегда. Навсегда... Полюбите.

П е р в а я. Нужно верить, девочки. Нужно верить и жить. И он вернется.

В т о р а я. Да ну вас на фиг. Я верю в себя и в свою грудь. А во всякие дурацкие куклы не верю.

П е р в а я. Он нас любит, девочки. Он нас любит. Придет и наш час. И нас заберут к нему. У него для нас всех места хватит...

Т р е т ь я. Будем ждать.

В т о р а я. Не буду я ждать никого! Мне все по боку, я из силикона. Пусть идут все на хер, все равно я никогда не умру...

Девушки тихо смеются. Молчание. Одна из девушек вдруг начинает тихо-тихо петь. Ее подруги подхватывают песню, поют громче, но не настолько, чтобы можно было разобрать слова.

Темнота.

S U M M A R Y

Editor-in-chief address

Vadim Abdrashitov, Sitora Aliyeva, Yury Arabov, Bakur Bakuradze, Roman Balayan, Harry Bardin, Yury Bogomolov, Anatoly Vasilyev, Artyom Vasilyev, Alexandre Gelman, Alexey German, Alexandre Gonorovsky, Elena Gremina, Alla Demidova, Anton Dolin, Denis Dragunsky, Tatyana Drubich
Noted filmmakers and cultural professionals congratulate IK on occasion of 80-year jubilee.

Requests and answers
Conversation about contemporary role of film criticism. Contributors: Zara Abdullayeva, Daniil Dondurei, Oleg Zintsov, Alexey Medvedev, Xenia Rozhdestvenskaya.

Andrey Zvyagintsev, Alexandre Zeldovich, Nina Ignatyeva, Alexandre Kabakov, Naum Kleiman, Viktor Kosakovsky, Maxim Kurochkin, Sergey Loznitsa, Oleg Lukichov, Dmitry Mamulia, Vitaly Mansky, Viktor Matizen, Anna Melikian, Alexey Mizgiryov, Alexandre Mindadze, Vladimir Mirzoyev
Noted filmmakers and cultural professionals congratulate IK on occasion of 80-year jubilee.

Russian film theory: outside perspective
American film theorists on film theory and film criticism in Russia.

Vladimir Padunov
How we discovered Russian cinema

Vida Johnson
Without cross-fertilization
Russian and Western film theory through Tarkovsky's creation.

Nancy Condee
On «regional raw product»

Rimgaila Salis
Film criticism in crisis?

Alexander Prokhorov
Public sphere: film theory in the realm of discussion

Kira Muratova, Yury Norshtein, Ludmila Petrushevskaya, Alexey Popogrebsky, Anatoly Prokhorov, Marina Razbezhkina, Alexandre Rastorguyev, Alexandre Rodionov, Lev Rubinshtein, Natalia Ryazantseva, Kirill Serebryannikov, Vasily Sigarev, Andrey Smirnov, Sergey Solovyov
Noted filmmakers and cultural professionals congratulate IK on occasion of 80-year jubilee.

The main topic: contemporaneity
From IK archive
Publication of discussion arranged by Goskino USSR of «mutinous» films by Tarkovsky and Smirnov (1975).

Film criticism: version 2.0
Internet-criticism: perspectives, problems, dead ends and advantages

Andrey Stempkovsky, Mikhail Trofimenkov, Maya Turovskaya, Pavel Finn, Chulpan Khamatova, Boris Khlebnikov, Nikolai Khomeri, Andrey Khrzhanovsky, Ilya Khrzhanovsky, Pavel Chukhrai
Noted filmmakers and cultural professionals congratulate IK on occasion of 80-year jubilee.

Armen Medvedev:
«The magazine didn't let Soviet cinema switch off»
Memoirs of the former IK editor-in-chief, later Chairman of Goskino USSR.

Nina Zarkhi — Tatyana Iensen — Lev Karakhan
Speaking frankly
Elena Paisova and Anastasia Dementyeva converse with the critics who entered IK in 1975.

Elena Stishova
Stitch-up
About openness in criticism
The film critic recalls the case of one of the most scandalous IK publications — Bogomolov's article about Georgian cinema and its discussion with participation of Georgia's film leaders

Rakhman Badalov
What use of «Film art»?
The Azerbaijanian film theorist and critic on connections with Russian colleagues and cooperation with IK.

Sergey Trimbach
Film artization
The Ukrainian film theorist and critic recalls some periods of cooperation with the magazine.

Vyacheslav Shmyrov
Romancing transperancy
Editor-in-chief of Film Process magazine on his master, former IK editor-in-chief Evgeny Surkov.

Yaroslava Pulinovich
Gone for a burton
One-act piece

Журнал издается при поддержке

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный Совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель Совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Фонда ЕЛЬЦИНА

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы: Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Редакторы сайта www.kinoart.ru Анастасия Дементьева, Инна Кушнарева
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректор Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 18.05.11. Подп. к печати 6.06.11
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 12532. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2011

«ИНТЕРНЫ» – комедийный сериал на телеканале ТНТ. Все персонажи сериала вымышлены.
Лицензия «ЗАО Интерфакс-ТВ» на осуществление телевизионного вещания
Серия № 16416 от 03.06.2010, выдана Россохранкультуры. Реклама

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, С.АНАШКИНА, О.ЗИБОРОВОЙ, О.ЗИНЦОВА, Е.МАЙЗЕЛЯ, Е.ТАРХАНОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

Конференция Киносоюза: итоги
Профсоюзы в процессе совершенствования кинопроизводства
Проблемы кинопроката авторского кино

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

«ЕЩЕ ОДИН ГОД» Майка Ли
«GENERATION П» Виктора Гинзбурга
СОВРЕМЕННОЕ КИНО ЯКУТИИ

В РУБРИКЕ ***«КОММЕНТАРИИ»***

СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ
ЮРИЙ СОЛОДОВ

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

Зомби-апокалипсис. Ролевые модели страха
Медиамузыкальные проявления кинематографа
Видеоарт в театре

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Татьяна Богатырева. БЕЖЕНЦЫ
Ксения Драгунская. РЕКОНСТРУКЦИЯ СКЕЛЕТА